Каганская Майя
Мастер Гамбс и Маргарита

ПРОЛОГ
"И книгу спас любимую притом."
Вас. Лоханкин

Многие (а то и все) жалуются на бездуховность нашей эпохи. Жалобы их не по адресу — эпоха наша духовна! Что есть свидетельство духовности? — Чудо! И все мы доподлинно являемся свидетелями чуда: на наших глазах возникло новое Евангелие — Евангелие от Михаила. Михаила Афанасьевича Булгакова. В миру — роман "Мастер и Маргарита".

Узрели чудо все, поняли по-разному. Выдающийся теолог Нового Средневековья утверждает, что Евангелие это гностическое и манихейское. Причин же явления данного евангелия в романной ипостаси — две, точнее — одна: затравленная иудейским монотеизмом, манихейская истина вот уже два тысячелетия пишет записки из подполья. Столько же примерно лет известно, что наиболее безопасной формой иносказания является художественная. Первый и прославленный опыт манихейской притчи принадлежит Данте ("Божественная комедия"), второй — Булгакову. Первого не поняли, второго пытались не понять. Не вышло!

Зло, запечатленное в образе Воланда, — продолжает все тот же теолог, — есть творческая и созидательная сила. Утаить эту правду небезуспешно пытались Авербах, Блюм, Кайафа, Нусинов, Латунский, Квант, Мустангова, Павел, Лука, Розенталь и Матфей. Не впадая в преувеличение, резюмируем: евреи.

Ешуа Га-Ноцри евреем не был, его папа — по слухам — был сириец. Булгаков тоже евреем не был: его папа был преподаватель. Результат: обоих затравили (евреи). Ариец П.Пилат пытался спасти Ешуа, но не преуспел из-за чистоплотности, позже одумался и содеянное постарался исправить — зарезал Иуду, То есть, конечно, не сам зарезал, а по причине чистоплотности приказал подчиненным зарезать. Арийские традиции сохранились до наших дней, чего не скажешь о чистоплотности. Так вот, в отместку за Булгакова пришлось прирезать уже целую группу театральных критиков. То есть, опять-таки, не Самому, конечно, прирезать. Но это уже не от любви к чистоте, а по причине загруженности — все время руки мыть, до всего руки не дойдут. А чтобы память о Рукомойнике не стерлась в потомстве, мероприятие это назвали "Чисткой", ибо стремление очиститься движет всей жизнью одной — отдельно взятой — страны победившего манихейства.

Другой, намного менее прославленный, но более ортодоксальный теолог утверждает, что Раб Божий Михаил был, напротив, истинно русский православный евангелист, и гнозис его не манихейский, а православный, истинно русский, нигде и ни в чем не оторвавшийся от родимой византийской почвы.

При таких разных чтениях куда податься читателю, буде он не манихеец, не язычник и не православный иудео-христианин? Одно остается ему чудо — чудо искусства. А что есть Искусство? — Оно есть Храм!

И вот, опустившись внутри себя на колени, читатель открывает неумелые губы для привычной молитвы:

"В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, человек без шляпы, в серых парусиновых брюках, кожаных сандалиях, надетых по-монашески на босу ногу, в белой сорочке без воротничка, пригнув голову, вышел из низенькой калитки дома номер шестнадцать"!

В ужасе вскакивает читатель с колен внутри себя и с испугом оглядывается по сторонам, не подслушал ли кто, не донес..? Ведь предупреждал, предупреждал лучший, талантливейший из Белинских наших дней о двух продажных фельетонистах, совершивших

поклеп со взломом на интеллигенцию!. Как могли приплестись поганые их строчки к Святому Писанию?!

"Что это со мной? — думает читатель, вытирая лоб платком. — Этого никогда со мной не было. Сердце шалит... Я переутомился... пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск..."

"На горизонте двумя параллельными пунктирными линиями высовывался из-за горы Кисловодск. Остап глянул в звездное небо и вынул из кармана известные уже плоскогубцы".

"О боги, боги, — с отчаянием подумал читатель, — за что вы наказываете меня?.. Опять начинаются мои мучения. И почему я не поехал в Крым? И Генриетта советовала!".

"Веселая Ялта выстроила вдоль берега свои крошечные лавчонки и рестораны поплавки. На пристани стояли экипажи с бархатными сиденьями. Подождите, Воробьянинов! — крикнул Остап".

"Не зная, как поступают в таких случаях, Степа поднялся на трясущиеся ноги.

— Я не пьян, со мной что-то случилось... я болен... Где я? Какой это город?

— Ну, Ялта...

Степа тихо вздохнул, повалился на бок". Читатель "головою стукнулся о нагретый камень мола. Сознание покинуло его".

Но в тот миг, когда читатель вступает в область бессознательного, пробуждается сознание литературоведа.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
МАСТЕРСКАЯ

Вид с моста

Читатель рухнул, как мост, не выдержав совпадения и наложения ритмов. Но мы, единожды ступив, не только пройдем по мосту до конца, но — из профессионального гонора — еще остановимся на самой его середине и заглянем в пропасть!

Если кожаные сандалии подпольного миллионера Корейко с такой очевидной уху легкостью пришлись впору прокуратору Иудеи, — это говорит о чем-то большем, чем совпадение размеров. Ритмы идут в ногу со смыслами. В малоизученную область влияния ходьбы на мировоззрение первыми вступили греки: ямб — стопа, метафора — перенос, сами греки — перипатетики — "прогуливающиеся". Вот почему Га-Ноцри так настойчиво советует Пилату "оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе". В контексте эллинизма "прогуляться" значит вернуть себе философское спокойствие.

Можно ли счесть случайностью, что и в культуре, столь удаленной от эллинской, как русская, единственный удавшийся опыт нахождения связи смысла и метра относится к ходьбе?! Как доказал Кирилл Ф. Тарановский, все, что в русской поэзии написано пятистопным хореем, есть вариации на тему "Выхожу один я на дорогу...". Тарановский — позитивист: у каждого

следствия *должна* быть причина, у каждого подражания — источник. В то же время, со свойственной позитивистам честностью, Тарановский признает: есть вещи за пределами причин и источников; эти запредельные звучания он называет "ритмическим гулом эпохи".

По разному гудела эпоха за стенами Иродова дворца и дома №16, что по Малой Касательной улице, но один и тот же "Гудок" каждое утро призывал к себе дежурных сатириков Илью Ильфа и Михаила Булгакова. Жизнь, как греческая трагедия, одарила этих людей единством времени и места работы.

Но дальше двух единств, трагических, кажется, только для одного сотрудника —

Булгакова, дело не идет. Единства действия как не было, так и нет. Что общего между романом-мифом (Булгаковским) и романом-фельетоном? По мере того, как один (Булгаковский) набирает метафизическую высоту, второй теряет простое читательское уважение. Прервалась и связь времен: Булгаков переселился в бессмертие, а "Стулья" превратились в библиотечную недвижимость

— никто не ищет в них сокровищ, никто за ними не гоняется, никто их не крадет.

И, вроде бы, довольно стыдно с нашей стороны соваться в литературный ряд с таким подержанным товаром...

Но все-таки что-то смущает, какое-то беспокойство, душевное ерзание, как от гвоздя в стуле, ей Богу... "Факт — самая упрямая в мире вещь": Кисловодск?

— Кисловодск! Ялта? — Ялта! Театральный роман есть? Есть: театр "Варьете" и театр "Колумб"! Берлиозовский дядя из Киева и дедушка-валютчик из Киева в 12 стульях" (скупал в Киеве фальшивые доллары, изготовленные внуком в Москве, и совершенно разорился) . А, кстати, о валюте и о фальшивых деньгах, и о Москве, и о фальшивых деньгах в Москве...

Откуда у Булгакова Киев — понятно: он родом из Киева, а что потянуло туда Ильфа с Петровым? Ведь, кроме фальшивого дедушки, есть еще и милицейская фуражка с гербом города Киева. Ее Великий Комбинатор надевал в *торжественных* случаях.

Но есть фактики и посерьезней: "Трамвай построить — не ешака купить!". Только привычка удачно заменять этой максимой не более осмысленную "Жизнь прожить — не поле перейти!" мешала спросить: при чем тут ешак? — А при том, что Иисус въехал в Иерусалим на осле, а Ешуа такой факт отрицал, Берлиоз же, прослушав рассказ об этом, немедленно попал под трамвай. Итак, в два разных романа, написанные, правда, в одно время и в одном месте, трамвай ввозит ближневосточную тему.

"— Вот это есть Азия! — сердито сказал Треухов.

— Ишак три рубля стоит, а скормить ему нужно тридцать рублей в год.

— А на трамвае вашем вы много на тридцать рублей наездите? Триста раз. Даже не каждый день в году."

Треухов, тридцать рублей — тридцать сребреников, тридцать рублей да еще три — возраст Иисуса Христа. Понятно теперь, почему после слов Гаврилина о трамвае и ешаке "в толпе послышался громкий смех Остапа Бендера. Он оценил эту фразу". Еще бы не оценил, сам как-никак несколько дней пробыл Иисусом Христом и накормил пятью хлебами несколько тысяч верующих (накормить-то он их накормил, но какая была давка!).

Тождество Мастера и Ешуа Га-Ноцри не вызывает сомнения у толкователей "Мастера и Маргариты", ни в чем другом меж собой не согласных. Разумеется, толкователи ошиблись и здесь: в отличие от Ешуа, который только говорил, Мастер еще и писал (роман о Ешуа). Правда, Понтий Пилат при допросе Левия Матвея опирался на кой-какие письменные документы, назовем их для простоты "Так говорил Ешуа". Там среди разной чепухи, — "смерти нет... вчера мы ели сладкие весенние баккуроты..." — мы находим и два заманчивых обещания: "...мы увидим чистую реку воды жизни... человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...". Пилат на этих словах не останавливается — он все про свое: "... большего порока... трусость...". Но мы, не склонные к порокам, с удивлением уличаем Ешуа в знакомстве с русской классикой:

"Мы еще увидим небо в алмазах" (А. Л.Чехов)
и
И даль туманную романа
Он сквозь магический кристалл
Уже неясно различал.
(А.С.Пушкин)

Итак, вместо чаемого пророчества о будущей жизни на новой земле под новым небом, Ешуа пророчествует о будущем романе. Не к месту, как будто, помянутый Чехов указывает,

в сущности, на то, что в анонсированном романе будет разыграна вся русская литература от Пушкина до Чехова. Так оно и случилось — исчерпывающий обзор литературных влияний, реминисценций и аллюзий в романе представил Б.М.Гаспаров. К его коллекции нечего прибавить, за исключением, быть может, двух скромных вещичек: "осетрину второй свежести" прислали из "Дамы с собачкой" ("а осетрина-то была с душком"), а фамилия злосчастного критика одолжена у композитора Берлиоза не только потому, что он был автором "Фантастической симфонии", но и потому, что на его приезд в Петербург откликнулся русский лирик и музыкальный фельетонист Яков Полонский:

Здесь Берлиоз! Я видел сам
Его жидовско-римский профиль
И думал: что-то скажет нам
Сей музыкальный Мефистофель?

Поспешим заметить, что эпитет "жидовско-римский" в сочетании с Мефистофелем пророчествует о булгаковском романе с большей определенностью, чем сбивчивые показания Ешуа.

То, что Остап в поисках делать жизнь с кого останавливается на каноническом Иисусе — бесспорно: "Мне тридцать три года — возраст Иисуса Христа. А что я сделал до сих пор? Учения не создал, учеников разбазарил, мертвого Паниковского не воскресил". Не забыт и ешак: "Честное слово! Назначу себя уполномоченным пророка и объявлю священную войну джихад. Например, Дании. Зачем датчане замучили своего принца Гамлета? Представляете себе вторжение племен в Копенгаген? Впереди всех я на белом верблюде". Поверхностная ассоциация с белым конем победителя ничего не объяснит. Истина спрятана в принце Гамлете: под псевдонимом "Принц Датский" Гамлет (он же "Маховик") регулярно оповещал читателей "Старгородской правды" о ходе строительства трамвая, который построить — это не ешака купить. Следовательно, белый верблюд такой же псевдоним белого осла, как Копенгаген — Иерусалима, в который Иисус на белом осле въехал, и где его (Иисуса) замучили.

Но теперь мы знаем, что есть другой Иисус, цитирующий Пушкина, булгаковский. Как быть с ним? Претендует ли Бендер на тождество и с ним? Да, претендует:

"— Кто ты по крови?

— Я точно не знаю, — живо ответил арестованный.

— Я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец".

"Из своей биографии он обычно сообщал только одну подробность: "Мой папа, — говорил он, — был турецко-подцанный".

Сирия, заметим, была к моменту рождения Остапа частью Оттоманской империи, а жители ее — сирийцы — соответственно турецкими подданными (заметим еще, что Остап называет своего отца не турком, но именно "турецко-подданным"!). Что же касается цитат из русских классиков, то здесь Остап и Ешуа неразличимы до тождества А = А, как московский трамвай "А" — "Аннушка" и дура с Садовой, пролившая подсолнечное масло.

Увлеченный судьбой сокровищ мадам Петуховой и гражданина Корейко, читатель упорно не обращал внимания на самую удачную комбинацию Великого Комбинатора — комбинацию цитат.

"Ну, — сказал Остап, — вам памятник нужно воздвигнуть нерукотворный".

"Слушайте, что я накропал вчера при колеблющемся свете электрической лампы: "Я помню чудное мгновенье, передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты". Правда, хорошо? Талантливо? И только на рассвете, когда дописаны были последние строки, я вспомнил, что этот стих уже написал АЛушкин. Такой удар со стороны классика! А?

— Нет, нет, продолжайте, — сказал Козлевич сочувственно".

И Остап продолжает:

"Я вам передачу носить не буду, имейте это в виду. Что мне Гекуба? Вы мне в конце концов не мать, не сестра, не любовница".

Отношение к Гекубе — из пьесы "Гамлет", а "не сестра, не любовница" — из уже знакомого нам Я.П.Полонского ("Кто мне она? Не сестра, не любовница и не родная мне дочь..." — стихотворение посвящено Вере Засулич).

Пивная "Орел"

Но островки Бендеровской поэзии тонут в океане русской прозы. В "Рассказе о гусаре-схимнике" Остап излагает близко к тексту действительную жизнь гусара Булатовича (в "Рассказе" Буланова), прожитую по мотивам повести Л.Н.Толстого "Отец Сергий". Телеграмма, адресованная Корейко — "Графиня изменившимся лицом бежит пруду" — с текстуальной точностью воспроизводит телеграмму, извещавшую графа ХШ.Толстого о странном поведении графини С.А.Толстой после получения ею ложного сообщения о смерти графа. Во второй телеграмме от русской классики только подпись: "Грузите апельсины бочками. Братья Карамазовы".

Уже получив миллион и перебирая способы от него избавиться, Остап продолжает придерживаться рецептов Достоевского: "Как раз в моем номере есть камин. Сжечь его в камине! Это величественно! Поступок Клеопатры! В огонь! Пачка за пачкой!". Камин... деньги... пачка за пачкой... — Настасья Филипповна, сцена в гостиной, "Идиот".

"Золотой теленок" — вотчина Достоевского. Васисуалий Лоханкин повторяет судьбу помещика Максимова в "Братьях Карамазовых": он живет приживалом на диване у Варвары (Максимов у Грушеньки) и, точь-в-точь как Максимов, высечен за образованность. Сквозь душевную драму Адама Козлевича — "— Нет бога? — Нет, — ответил Остап.

— Значит, нету? Ну, будем здоровы", — перемежаемую кружками пива (после восьмой он потребовал девятую, а потом пил не считая), проступает прославленный спор все тех же Карамазовых (Ивана и Алеши) на ту же тему и тоже в трактире.

Конец "Двенадцати стульев" похож на сценарий по мотивам "Преступления и наказания": Воробьянинов, конечно, Раскольников, поскольку оставил за собой зарезанного Остапа, но он и Свидригайлов, поскольку на последней странице своей романной жизни встречает ночного сторожа и разговаривает с ним. Но не только фабула, стиль последних страниц "Двенадцати стульев" — это чистый Достоевский!

"Он злобно приподнялся... Очнулся, вздрогнул, встал и решительно пошел из комнаты. Через минуту он был на улице.

Молочный густой туман лежал над городом... Ни прохожего, ни извозчика не встречалось по проспекту... Холод и сырость прохватывали все его тело и его стало знобить... Какой-то мертво-пьяный в шинели, лицом вниз лежал поперек тротуара. Он поглядел на него и пошел далее".

"Ипполит Матвеевич вышел на улицу. Он был полон отчаяния и злобы. Луна прыгала по облачным кочкам. Мокрые решетки особняков жирно блестели. Газовые фонари, окруженные веночками водяной пыли, тревожно светились. Из пивной "Орел" вытолкнули пьяного. Пьяный заорал. Ипполит Матвеевич поморщился и твердо пошел назад".

Сопоставим: Свидригайлов *"злобно* приподнялся" — "Ипполит Матвеевич был полон отчаяния *к злобы";* Свидригайлов "через минуту... *был на улице"* — "Ипполит Матвеевич *вышел на улицу";* "Преступление и наказание": "густой туман лежал над городом... холоди сырость..." — "Двенадцать стульев": *"Мокрые* решетки особняков... газовые фонари, окруженные веночками *водяной* пыли..."; "Преступление и наказание": "...какой-то *мертво-пьяный* в шинели, лицом вниз... Он поглядел на него и *пошел далее"* — "Двенадцать стульев": "Из пивной "Орел" вытолкнули *пьяного...* Ипполит Матвеевич

поморщился и *пошел назад".*

Если не считать того, что Свидригайлов, выйдя на улицу, "пошел далее", Ипполит же Матвеевич, оказавшись на улице, "твердо пошел назад", и что Свидригайлов на пьяного только "поглядел", а Ипполит Матвеевич еще и "поморщился", что у Достоевского пьяный уже лежит, а у Ильфа с Петровым вот-вот ляжет, — кадры, предшествующие самоубийству в одном романе и убийству — в другом, идентичны.

Разумеется, и в Москве бывает сыро и холодно, но городской пейзаж, созерцаемый Воробьяниновым, есть трафаретный ландшафт Петербурга Х1Х-го века: "луна... мокрые решетки... газовые фонари... тревожно светились...". Название пивной "Орел" прямо указывает не только на герб империи, но и на "мертво-пьяного в шинели" из "Преступления и наказания": герб с шинельной пуговицы перекочевал на вывеску советской забегаловки, переехавшей из классического петербургского романа в Москву.

Загадка столь явной и неожиданной стилизации позволяет отгадать тревожащую столь многих читателей судьбу Кисы Воробьянинова, брошенного авторами на исходе душераздирающего крика: покончил с собой, как и Свидригайлов, после разговора с ночным сторожем. На что есть недвусмысленное указание в тексте: "Ипполит Матвеевич потрогал руками *гранитную* облицовку. Холод *камня* передался в самое его сердце". "Гранит", "камень" - такие же детали поэтики Петербурга, как "мокрые решетки" и "газовые фонари". Следовательно, крик Воробьянинова, "бешеный, страстный и дикий, — крик *простреленной навылет волчицы",* — не метафора, а последний крик застрелившегося человека.

Что в имени тебе моем?

Отметив и запомнив внезапное вторжение имперской столицы в *советскую,* стилизации — в пародию и розыгрыш, психологического романа — в роман-фельетон, помедлим с объяснением и почтим память прирезанного Остапа вниманием к его имени. Оно — тоже цитата.

Для русского литературного сознания имя "Остап" имеет только один источник: повесть Н.В.Гоголя "Тарас Бульба". Что авторы, дабы окрестить героя, заглядывали именно в этот именник, доказывается математически: фамилия Остапа — Бендер-Задунайский, то есть "Запорожец за Дунаем" ("Бендер", ясное дело от Бендер, кои в Молдавии, коея, как известно, принадлежала некогда Турции). Итак, мы опять заходим в тыл Оттоманской империи с самой бы, казалось, неожиданной стороны. Впрочем, не столь уж неожиданной, если вспомнить апофеоз жизни гоголевского персонажа — его мученическую смерть: "И упал он силою и воскликнул в душевной немощи: "Батько! где ты? Слышишь ли ты?". "Слышу!" раздалось среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно время вздрогнул". Какой текст просвечивает сквозь гоголевский, — в объяснении не нуждается: "Отче! Отче! зачем ты меня оставил?!".

Итак, русская классика подтверждает сакральное происхождение фельетонного героя, авторы же поддерживают эти притязания четвертым из его имен: Остап - Сулейман - *Берта-Мария.* Что касается "Берты", то мы ее пока приберегаем, как ружье в первом акте, которое в свой срок и черед оглушительно выстрелит. Ныне же другие персонажи загромождают авансцену и просятся в главные, первый из них — жанр, в сомнительном пространстве которого разыгрываются все эти цитатные намеки, аллюзии и стилизации.

Скверный анекдот

История литературы нас учит, что фельетон произрос из анекдота; в нашем конкретном случае логично предположить: из одесского анекдота. В одесском анекдоте как будто есть все, чем жив ильфопетровский фельетон: евреи, острый сюжет в паре с хулиганской фабулой, тайный жар сатиры и даже Христос. Одного только, но самого для нас важного, нет в одесском анекдоте — литературы. А в романах Ильфа и Петрова действительность

настолько поражена литературой, что сама стала формой ее существования, прямо не действительность, а какой-то, говоря словами Ильфа, "Советский чтец-декламатор". Вот если смотреть на жизнь глазами Ильфа с Петровым, то есть как на способ существования литературных текстов, существенным моментом которого является обмен цитатами с окружающей средой, — тогда окажется, что литературе есть место и в одесском анекдоте.

Место это — в скверике против одесского Оперного театра. Там, много (но не слишком) лет назад, авторы этого правдивого повествования с восторгом созерцали единственный памятник анекдоту в виде анекдотического памятника из черного мрамора. Памятник изображал бюст одесского губернатора графа Воронцова, гордо вознесенный на постаменте и воздвигнутый благодарной городской думой, о чем и сообщала надпись с золотом, ятями, ерами и точками над всеми "I". После победы исторического материализма с городской головой что-то случилось, отчего на задней стороне памятника, золотым по черному и новой грамотой выбили злобную пушкинскую эпиграмму на нелюбезного поэту администратора:

Полу-милорд. Полу-купец.
Полу-глупец. Полу-невежда.
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.

Так и стоит этот памятник неизвестно чему. Подлецу? Пушкину? Одесскому юмору? Мы лично считаем — литературному приему. Если мир — это памятник литературы, сатира в нем может быть только пародией. Пародирование или пародийное цитирование текстов в романах Ильфа и Петрова не служебно, а тотально. Оно не только не мотивировано романной фабулой, но образует свои собственные фабульные циклы, например, — лермонтовский:

"В песчаных степях аравийской земли три гордые
пальмы зачем-то росли".

"На вас треугольная шляпа, — резвился Остап, — а где же ваш серый походный пиджак?". В финале "12 стульев" Остап, как мы знаем, уже не резвится, а лежит с перерезанным горлом. Возможно, именно смерть любимого героя привела к тому, что действительность выступила в романе в своем истинном, неприглядном свете — стилизации. Если же учесть, кто и что было стилизовано, — одесский анекдот превращается в "скверный": петербургская муть Свидригайлова тянет за собой тему недоброго Бога и вечности с пауками по углам, иными словами, вечные вопросы: Зло — Добро, скоротечность — вечность, Бог — Дьявол.

Маскарад

Таким вопросам самое место у Булгакова ("— Так кто же ты? — Я часть той силы, что...").

И Достоевскому у Булгакова самое место — не так много метафизиков в русской литературе, чтобы один великий мог обойтись без другого.

Первым делом, понятно, обнаруживаются "Бесы": пожар в Скотопригоньевске — пожары в Москве; обгоревший труп барона Майгеля — обгоревшие трупы Лебядкина и его сестры, и, наконец, сами "бесы", Других следов Достоевского, как ни странно, в романе Булгакова нет. Впрочем, есть еще один:

"— Достоевский умер, — сказала гражданка, но как-то не очень уверенно.

— Протестую! — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен".

О, как соблазнительно увидеть в булгаковской достоевщине метафизический разгул, утягивающий в свой водоворот историю болезней века, мировой пожар, гибель и обновление, то есть чаемую смесь Апокалипсиса с обетованием... Евангелие так Евангелие, черт возьми! Но мы, вкусившие однажды сладкий плод-баккурот, продолжаем думать, что Булгаков — не в пример Достоевскому и отцам церкви — был озабочен спасением текста не

менее, чем души.

"... чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем. Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было!".

Ясно, что речь идет не о бессмертной личности Достоевского, но о бессмертии его текстов.

Наши современники расходятся во мнениях: если одни считают, что Булгаков хотел написать мистический трактат, то вторые убеждены, что он его написал. Что же касается досадного подзаголовка — роман, тут спорящие едины: романная форма не более, чем маска; меняются времена — меняются маски: современников Ешуа легче было пронять притчей. Согласимся мы с теми или с другими — положение не изменится: претензии надлитературного характера у Булгакова, несомненно, были. Но, странное дело, чем пристальней и бескорыстней мы вчитываемся в роман, тем очевидней из-за демонологии выглядывает литература. Именно литература образует самый зашифрованный и глубинный слой. Маска оказывается лицом.

Другое дело Ильф и Петров. Их литературные игры так публичны и безыскусственны, что обнаруженная нами стилизация под Достоевского видится как художественный провал. Но что же тогда образует глубинный слой их романов, да и есть ли он там вообще? Ведь не будь Булгакова, нам бы и в голову не пришло увидеть в Остапе Бендере нечто большее, чем "порождение того времени, когда капитализм ликвидирован в своих основах, но социализм еще не победил окончательно". Что же произошло в этом литэкономическом промежутке?

"— Нам повезло, Киса, — сказал Остап, — ночью шел дождь, и нам не придется глотать пыль. Вдыхайте, предводитель, чистый воздух. Пойте. Вспоминайте кавказские стихи. Ведите себя как полагается!..

Но Ипполит Матвеевич не пел и не вспоминал стихов.

Опять идти! На этот раз в Тифлис, на этот раз по красивейшей в мире дороге. Ипполиту Матвеевичу было все равно. Он решительно не замечал Терека, который начинал уже погромыхивать на дне долины. И только сияющие под солнцем ледяные вершины что-то смутно ему напоминали: не то блеск брильянтов, не то лучшие глазетовые гробы мастера Безенчука."

Если непоэтическая натура предводителя способна уловить в пейзаже только то, что смутно напоминает фабулу (бриллианты, гробы), то для нас очевидна зависимость пейзажа от действительности, то есть — от иного литературного текста. Обопремся на ценное

указание Ильфа:

"Военно-Грузинская дорога... Безусловно Кавказский хребет создан после Лермонтова и по его указаниям" ("Записные книжки").

Следовательно и бриллианты принадлежат не мадам

Петуховой, а сокровищнице русской поэзии:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал.
Под ним Казбек, *как грань алмаза,*
Красою вечною *блистал.*
И *Терек,* прыгая как львица
С косматой гривой на хребте...
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Яе *отразилось ничего.*

Из данного эпизода как будто следует, что авторы — руками М.Ю.Лермонтова — заклеймили нечуткого и низменного Ипполита Матвеевича и еще раз возвеличили любезного им Остапа, сделав его посмертным сотрудником поэта ("Пойте. Вспоминайте кавказские

стихи".).

Но это все только видимость. Никакого психологического противостояния персонажей (чуткий-нечуткий) здесь нет. И персонажей нет. И лермонтовские стихи авторов не интересуют и даже сам М.Ю.Лермонтов. А занимает их его герой — Демон. И брюзгливый Ипполит Матвеевич понадобился здесь для отвода глаз от главного героя:

"Был четвертый час утра. Горные вершины осветились темно-розовым солнечным светом. Горы не понравились Остапу.

— Слишком много шику, — сказал он. — Дикая красота. Воображение идиота. Никчемная вещь".

Ерунда какая-то получается: куда девалось все эстетическое отношение Бендера к действительности? Как это могут не понравиться воспетые Лермонтовым горы? Очень просто: Бендер не читатель, а герой.

И над вершинами Кавказа "Горные вершины осветились..."
Изгнанник рая пролетал,
Под ним Казбек, как грань "Слишком много шику"
алмаза,
Красою вечною блистал. "Дикая красота"

Презрительным окинул "Горы не понравились
оком Остапу"
Творенье бога своего, "Воображение идиота"
И на челе его высоком
Не отразилось ничего "Никчемная вещь"

Рогоносцы

Итак, претендент на роль Иисуса Христа, сын турецко-подданного, есть никто иной как Демон, дьявол, Люцифер, короче Воланд. Из рая он был изгнан совсем недавно:

"В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми. За ним бежал беспризорный.

— Дядя, — весело кричал он, — дай десять копеек!

Молодой человек вынул из кармана нагретое яблоко..."

Яблоко, как мы видим, не успело остыть. Соблазнив в начале своей карьеры единого из малых сих, Бендер в нарушение хронологии преступает вначале евангельскую заповедь и лишь затем ветхозаветную: соблазняет Адама (Козлевича). "Бога нет", — говорит он, самоотверженно борясь с ксендзами за душу Адама, как Демон с ангелами за душу Тамары, — "это — медицинский факт". Воланд, как будто, действует прямо противоположным образом, заверяя своих случайных знакомых, что Бог есть. Но суть дела от этого не меняется — врагу рода человеческого главное соблазнить: монахиню любовью, атеиста Богом, верующего — атеизмом.

Но, конечно, лермонтовский Демон, разговаривающий с беспризорным, не идет ни в какое сравнение с гетевским Мефистофелем, беседующим с Бездомным. Нужны атрибуты посущественней: сера, хвост... Вот, например, первое название булгаковского романа — "Консультант с копытом". И всем сразу все ясно. А чем занимается Остап? А тем занимается Остап — открывает Арбатовское отделение Черноморской конторы по заготовке *рогов и копыт!* Не нависай над липовой конторой тень Демона, не хрусти беспризорный райским яблочком, пришлось бы нам обходиться бабушкиным козликом, от которого, де, остались рожки да ножки и который, по утверждению благожелательных критиков, оказался в руках благонамеренных авторов мощным средством бичевания мелких проходимцев ("волчий оскал старого мира"). Но тень нависает, яблоко падает и пахнет не серым козликом, а серой.

Кстати, в набросках Ильф примерял Бендера к "Секции Труб и Печей", то есть к пеклу, проэкспериментировал с "Конторой по заготовке Когтей и Хвостов" (начальник Фанатюк, заместитель *Сатанюк)* /"1001 день или Новая Шахерезада"/ и успокоился, наконец, на бесспорных Рогах и Копытах.

Так-то оно так, с Бендером как будто и впрямь что-то нечисто... Но Князь Тьмы, падший ангел!? Мелковат-с!

Да и величие Булгакова не в том, что он запустил Воланда в Москву, но в том что, связав Москву с Иерусалимом, он создал единое поле священной мировой истории, на котором извечная происходит борьба Добра со Злом, и одни и те же персонажи под разными именами разыгрывают эту мистерию. Если Ешуа Га-Ноцри есть московский писатель-диссидент Мастер, то Воланду, понятным образом, отведена роль Самого. Чтобы не было в том сомнений, Булгаков с беспримерным гражданским мужеством Самого цитирует — Воланд (держа в руках отрезанную голову политического противника): "Это — факт. А факт — самая упрямая в мире вещь".

А что поделывают наши два одесских хохмача, запятнавшие себя прямым сотрудничеством с сатанинской властью (Турксиб, Беломор-канал, Соловки)? Тоже цитируют:

"Тов. Бэрлагэ. С получэниэм сэго прэдлагаэтся нэмэдлэнно явиться для выяснэния нэкоторых обстоятэльств".

……..

— Домой позвонить можно?

— Чего там звонить, — хмуро сказал заведующий копытами".

Содержание повестки и реакция на нее тов. Берлаги в объяснениях не нуждаются: только Булгаков и Ильф с Петровым писали об арестах как о деле житейском и даже где-то забавном. Но как объяснить акцент, не менее прозрачный, чем прямая цитата?*{1}*

И вот тут Ильф с Петровым проявляют меньше гражданского мужества, но больше писательской изобретательности:

"— Вот послал бог дурака уполномоченного по копытам! — сердился Остап. — Ничего поручить

нельзя. Купил машинку с турецким акцентом".

Что это за "турецкий акцент"? Кто-нибудь слышал турецкий акцент? Никто не слышал. И Ильф с Петровым не слышали. А вот что Ильф слышал и в записную книжку записал:

"В машинке нет "е". Его заменяют буквой "э". И получаются деловые бумаги с *кавказским* акцентом" .

1

Под прямой цитатой мы понимаем не только слова о факте и упрямой вещи, но и всю речь Воланда:

"Все сбылось, не правда ли? Голова отрезана женщиной, заседание не состоялось и живу я в вашей квартире. Это - факт. А факт - самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует дальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что, по отрезании головы, жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!".

Нетрудно заметить, что весь интонационный строй и лексический состав цитаты упрямо отсылают нас к манере речевого поведения Вождя и Учителя: упорное топтание на одном слове ("это — факт", "факт — самая упрямая в мире вещь...", "уже совершившийся факт"; "уходит в небытие", "вы уходите в небытие", "...выпить за бытие"; "...той теории", "...совсем другой теории", "ваша теория", "...все теории стоят одна другой"); вторжение теологии в политическое сознание, создавшее знаменитые эвфемизмы 30-х годов типа "политическое небытие" по отношению к казненной оппозиции, и, наконец, образ грузинского тамады на многочисленных кремлевских встречах с товарищами колхозниками, товарищами писателями, товарищами академиками и товарищами летчиками, в результате чего тост превратился в государственный жанр общения Вождя со своим народом.

Что же касается машинки в Конторе по заготовке Рогов и Копыт, то она изготовлена фирмой "Адлер", в переводе с немецкого на русский — "орел", в переводе на язык той эпохи — "горный орел".

Держи пять!

Нет, положительно в понимании сатанинской сущности власти (советской) наши хохмачи не уступят Булгакову. А чтобы не было в том никаких сомнений, они возводят контору Остапа в ранг государственного учреждения:

"Остап быстро посмотрел наискось, в сторону, где летом помещалась учрежденная им контора, и издал тихий возглас. Через все здание тянулась широкая вывеска:

ГОСОБЪЕДИНЕНИЕ РОГА И КОПЫТА. Во всех окнах были видны *пишущие машинки и портреты государственных деятелей".* Такого хода авторов не ожидал даже Остап:

" Вот навалился класс-гегемон, — сказал Остап печально, — даже мою легкомысленную идею — и ту использовал для своих целей. А меня оттерли, Зося. Слышите, меня оттерли. Я несчастен".

Бедный Остап... Но ведь и Воланда оттерли. Его идею нуль-транспортировки из бытия в небытие и обратно тоже использовали в своих интересах:

"Надо сказать, что квартира эта — №50 — давно пользовалась если не плохой, то во всяком случае странной репутацией... вот уже два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать".

Но разве более понятные вещи творятся в "Золотом теленке"?

"...в номере пятом останавливался в 1911 году знаменитый писатель Леонид Андреев. Все геркулесовцы это знали, и номер пятый почему-то пользовался в учреждении дурной славой. Со всеми ответственными работниками, устраивавшими здесь свой кабинет, обязательно приключалась какая-нибудь беда. Не успевал номер пятый как следует войти в курс дела, как его уже снимали и бросали на иную работу. Хорошо еще, если без выговора. А то бывало и с выговором, бывало с опубликованием в печати, бывало и хуже, о чем даже упоминать неприятно. — Демонский номер, — в один голос утверждали потерпевшие. — Ну кто мог подозревать? И на голову писателя, автора страшного "Рассказа о семи повешенных", падали ужаснейшие обвинения...".

Похоже, что гостиничному номеру №5 в "Золотом теленке" отведена та же роль, что и квартире №50 в "Мастере и Маргарите" — роль жилплощади, оккупированной нечистой силой, в свою очередь таинственным образом связанной с госучреждением.

При всем том грустная сторона упрямо обнаруживаемых нами фактов состоит в том, что никто не сомневается в осмысленной преднамеренности Булгаковских замыслов. В романе о Дьяволе все непременно дьявольское, и задача исследователя сводится к тому, чтобы показать, как изощренность авторских приемов дьявольской не уступает. Но что может сравниться со страданиями ильфоведа, который, обнаружив прием, обязан еще доказывать, что это именно прием, а не просто так, случайность?! Ну, как втолковать, что "демонский номер" для Ильфа и Петрова значит то же, что "нехорошая квартира" для Булгакова?

А вот так: дело в том, что две жертвы злокозненного номера №5 — тов. Лапшин, принявший на работу шестерых родных братьев-богатырей, и тов. Справченко — уже работали однажды в другой незадачливой конторе, изображенной И.Ильфом в малоудачном рассказе 1928 года. Беда конторы состояла в том, что из шестерых ее сотрудников шестеро были Ивановы. Дабы избежать обвинения в семейственности, им пришлось срочно менять фамилии: один Иванов стал Справченко, но судьбы своей не ушел — попал-таки в "демонский номер", другой превратился в Леонардова, чем сразу изобличил и себя, и автора:

уже Эрнст Теодор Амадей Гофман называл дьявола Мастер Леонард, о Леонардо же Антихристе — герое трилогии Мережковского — читатель и сам догадался. Остальные четверо сотрудников нас не занимают, но что поистине занимательно, так это поле деятельности конторы — называлась она "Контора по заготовке рогов и копыт". Но и этого мало — в заготовках к рассказу, в рассказ не вошедших, мы находим такую зарисовку:

"Контора рогов и копыт. Описание конторы. 6 однофамильцев. Их ранг — кто старше, у того счеты лучше — от сосновых до пальмовых".

Про рога и копыта мы знаем, про однофамильцев — знаем, психологией счетоводов не интересуемся, но озадачены материалом: почему счеты от "сосновых до пальмовых"? Нам лично не довелось пощелкать на пальмовых счетах, но, возможно, кому-то посчастливилось больше; если из сосны делают гробы, — почему бы не пустить ее и на счеты?.. Проблема не технологии, а размаха. Размах же этот — лермонтовский: "на севере диком" — сосна, "на утесе горючем" — пальма. Ну, а уж где Лермонтов, там и Демон. Где Демон — там "демонский номер"!

Покончив с материей, сведем мистические счеты. Ставя рядом "нехорошую квартиру" Булгакова и "демонский номер" "Золотого теленка", мы намеренно задержали внимание читателя на поразительных свойствах жилой площади и обошли уж совсем поразительные свойства чисел: квартира №50 и номер №5. Тайна числа "5" с равной виртуозностью, хотя и с разных позиций, уже разгадана двумя заслуженными экзегетами — структуралистом Б.Гаспаровым и право-славистом Г.Круговым. Обратимся к толкованиям Гаспарова: "Пять" — магическое число, и в этом качестве оно используется в структуре романа: "доказательства бытия Божия, коих, как известно, существует ровно пять"; действие в Москве разворачивается в *мае,* в Иерусалиме — в канун еврейской пасхи "ровно 14-го числа" (снова "5" в сумме цифр); квартира 50 ("5" в сумме цифр) находится в доме №302-бис (в сумме цифр "5"), наконец, "пятый прокуратор Иудеи". Г.Круговой тонко подмечает, что на самом деле прокуратор Понтий Пилат был шестым. Таким образом, раскрывая тайный смысл священной истории, Булгаков идет на искажение истории явной. К сожалению, это единственное замечание Г.Кругового, которым мы можем воспользоваться, поскольку роман в его глазах только подножка для прыжка в мистический космос. Мы же в данной области чувствуем себя неуютно.

Ограничимся поэтому простыми соображениями: число "пять" соответствует пифагорейской пентаграмме, то есть звезде пятиконечной, каковая с давних пор есть неотъемлемая принадлежность Люцифера, и, в перевернутом виде, служит символом Антихриста, то есть Дьявола. Именно в данном и никаком другом значении, в полном тождестве с символикой Булгакова, выступает число "пять" в ильфопетровской дьяволиаде. Займемся высшей арифметикой: начало демоничности №5 было положено русским писателем Леонидом Андреевым в 1911 году; Л.Андреев назван в тексте автором страшного "Рассказа о семи повешенных". №5 плюс 7 повешенных в сумме дают 12. Год 1911 (дата фиктивна — ЛАндреев в Черноморске не был, значит, не случайна) в сумме цифр дает все то же число — 12. Что такое 12? Число месяцев в году (в том числе и в 1911) — название поэмы А.А. Блока. А почему поэма А.А.Блока называется "Двенадцать", — знает каждый: 12 апостолов и впереди Иисус Христос. А, кстати, об одном из этих двенадцати писатель Леонид Андреев написал повесть еще более страшную, чем упомянутый рассказ: "Повесть о Иуде из Кариота", каковая повесть имеет прямое отношение к роману Мастера о Христе. И, наконец, самое главное: первая часть Дьяволиады носит название "Двенадцать стульев". Именно к первой части и должна отослать нас игра с числом 12 в части второй (и в этом мистическое значение данного числа), подобно тому, как многочисленные реплики Иисуса отсылают к первой части Книги.

Куда же нас отсылают авторы? К тяжбе дома №7 по Перелешенскому переулку с домом №5 по тому же переулку (сумма цифр 12!). Суть тяжбы в том, что слесарь Полесов В.М., проживающий в доме №7, подрядился на починку ворот дома №5, но подряда не выполнил.

"А в доме №5, раскрытом настежь, происходили ужасные события. С чердаков крали мокрое белье и однажды вечером унесли даже закипающий во дворе самовар. Виктор Михайлович (Полесов) лично принимал участие в погоне за вором, но вор, хотя и нес в вытянутых вперед руках кипящий самовар, из жестяной трубы которого било пламя, бежал очень резво и, оборачиваясь назад, хулил держащегося впереди всех Виктора Михайловича нечистыми словами".

Задача, поставленная "Двенадцатью стульями", уже не может быть решена арифметическими методами, поскольку налицо не только число, но и функция. Дом №5 так же "нехорош", как и номер №5: и там, и там исчезают, там — люди, там — вещи. Но есть и существенные различия: если исчезновение людей из номера №5 ничем иным, кроме дьявольских козней, объяснить нельзя, то несчастья, обрушившиеся на дом №5, постижимы в рамках обычного эвклидова

разума — ворот в доме по вине слесаря нет, оттого и повадились туда воры. Обратимся, однако, к похищенным предметам; белья нам, правда, уже не вернуть, но в погоне за самоваром можно поучаствовать. Ведь самовар-то особенный, хотя бы потому, что описывается подробно: кипящий, из жестяной трубы бьет пламя... Перед нами — портативный Ад. Но тогда и вор не вор, а законный владелец принадлежащего ему имущества: непостижимая скорость передвижения сразу заставляет вспомнить муки Ивана Бездомного в погоне за Воландом (два других тоже хороши!), а эпитет "нечистый" к слову "слова" ("вор... хулил... Виктора Михайловича нечистыми словами") возвращает нас к первоисточнику — "нечистая сила". Естественно предположить, что вступившийся за самовар слесарь Полесов есть олицетворение светлого начала. Как бы не так!

"— А я? — раздался вдруг тонкий, волнующийся голос.

Все обернулись. В углу, возле попугая, стоял вконец расстроенный Полесов. У Виктора Михайловича на черных веках закипали слезы.

………..

Елена Станиславовна не вытерпела. — Господа, — сказала она, — это ужасно! Как мы могли забыть дорогого всем нам Виктора Михайловича?

Она поднялась и поцеловала слесаря-аристократа в закопченный лоб".

Борьба за огонь

Одна черта в смутном облике слесаря Полесова останавливает наш изощрившийся взор: "закопченный лоб". С таким лбом мы уже сталкивались:

"— Как ты думаешь? — обратился Коровьев к Бегемоту.

— Пари держу, что не было (удостоверения у Достоевского) , — ответил тот, ставя примус на стол рядом с книгой и вытирая пот рукою на *закопченном лбу".*

Примус у Полесова тоже есть:

"Через два шага после вывески:

ХОД В СЛЕСАРНУЮ МАСТЕРСКУЮ

красовалась вывеска:

СЛЕСАРНАЯ МАСТЕРСКАЯ

И

ПОЧИНКА ПРИМУСОВ"

Правда, лоб Бегемота закоптил не примус, а пожар в Торгсине. Но и Полесов не равнодушен к огню, и, хотя обещанная ему должность брандмейстера существенно отличается от должности поджигателя, не огнетушитель, но всепожирающий огонь неотразимо влечет его:

"— В брандмейстеры? — заволновался вдруг Виктор Михайлович. Перед ним мгновенно возникли пожарные колесницы, блеск огней, звуки труб и барабанная дробь.

Засверкали топоры, закачались факелы, земля разверзлась, и вороные драконы понесли его на пожар городского театра".

Страсть к огню есть страсть разрушительная, и, как всякой разрушительной страсти, ей должно быть безразлично, что разрушать: лишь бы горело. Почему же пламенная страсть Полесова устремляется именно к городскому театру? Потому что подобное стремится к подобному:

"У Полесова было лицо оперного дьявола, которого тщательно мазали сажей, перед тем как выпустить на сцену".

Стоп! Опять неувязка: оперный дьявол — это не настоящий дьявол. В портрете слесаря Полесова содержится четкое указание на грим: "долго мазали сажей". Так кто же Вы, слесарь Полесов?

Чтобы окончательно вывести слесаря-интеллигента на чистую воду, подчеркнем два обстоятельства, нам уже известных: фамилию — Полесов — и место жительства — Перелешинский переулок. Перед нами обыкновенный леший, мечтающий о демонском чине или дьявольской роли, а потому халатно относящийся к своим прямым обязанностям — починке ворот и примусов. Такова *истинная* подоплека тяжбы домов №5 и №7.

Но, отделавшись от Полесова, мы не избавились от пожара. Горючая смесь (нечистая сила плюс нехорошая жилплощадь), так и не вспыхнувшая в "Двенадцати стульях", разгорится на просторах Вороньей слободки.

Квартирный вопрос, создающий метафизический фон "Мастера и Маргариты", в абсолютно том же (метафизическом) значении, с абсолютно теми же (мистическими) атрибутами сконцентрирован у Ильфа и Петрова в одном могучем образе.

Пожар у Булгакова не без остроумия интерпретируется Б.Гаспаровым и И.Бэлзой в своей первичной функции — Мирового Пожара. Вместе с тем ни тот, ни другой не видят внутренней необходимости связать пожарную проблему с квартирным вопросом. Булгаков же не только эту связь ясно видит, но и показывает, что посюсторонними мерами квартирного вопроса не решить.

Невнимательный или доверчивый (что то же самое) читатель может возразить нам и аппелировать к опыту С. Лиходеева, который, разведясь с женой, сумел обеспечить ее комнатой на Божедомке. Но комната на Божедомке стоит в том же ряду, что квартира на Земляном Валу и последний приют Мастера. Мастер, как мы помним, заслужил покой, то есть стал покойником, а последним приютом в приподнятой обыденной речи принято называть кладбище, каковым кладбищем является и Божедомка ("божедом" — могильщик) и Земляной Вал (связь кладбища с землей очевидна).

Теперь наступает очередь внимательного или, что то же самое, недоверчивого читателя. Такому читателю уже ясно, что беды обрушились на Степу Лиходеева вовсе не потому, что он случайно оказался соседом Миши Берлиоза, а потому, что и сам-то он не больно хорош: Лиходеев — лихо деет. Ведь жену-то его со времени развода никто не видел, а жить на Божедомке то же самое, что уехать в Могилевскую губернию. Короче говоря, то ли убил, то ли — по традиции квартиры
№50 — донес.

А отсюда ясно, какие грехи Воланд отпускает москвичам, говоря, что "они — люди как люди... в общем напоминают прежних, *квартирный вопрос* только *испортил* их". В переводе на язык булгаковской фабулы Воланд сказал, что жители Москвы в общем не изменились, только стали убийцами и доносчиками.

Воланд решает собственную квартирную проблему вначале московскими методами (Берлиоз убит, Лиходеев выслан), а затем своими: перемещает квартиру в пятое измерение. При этом Воланд опирается на уже известные нам свойства числа "5", а не на, как полагают авторы журнала Академии Наук СССР "Природа", брошюру о, П.Флоренского "Мнимости в геометрии". Однако, с точки зрения жилищной у Воланда нет уж таких особых преимуществ перед москвичами: птицы имеют гнезда, лисы — норы и только врагу рода человеческого негде преклонить голову —

"— А где же ваши вещи, профессор? — вкрадчиво спрашивал Берлиоз. — В "Метрополе"? Вы где остановились?

— Я?.. Нигде, — ответил полоумный немец...

— Как?.. А где же вы будете жить?

— В вашей квартире, — вдруг развязно ответил сумасшедший и подмигнул".

Не менее плачевно обстоят дела и у демона Остапа:

"— Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?

Зарвавшийся беспризорный понял всю беспочвенность своих претензий и отстал. Молодой человек солгал: у него не было ни денег, ни квартиры, где они могли бы даже лежать, ни ключа, которым можно было бы квартиру отпереть. У него не было даже пальто".

Таким образом, сходство меж Воландом и Бендером шире, чем казалось на первый взгляд: у них обоих нет не только квартир, но и вещей; каждый начинает знакомство с новым городом, встречаясь с образом собственной неприкаянности — беспризорным и Бездомным. О том, насколько отчетливо Ильф понимал мистическую суть жилищной проблемы, свидетельствует краткая пометка в "Записной книжке": "Д ы м о-управление", то есть все то же пекло, все та же "Секция труб и печей".

Княгиня тьмы

До того, как примерить Москву на Иерусалим, Булгаков примерил Москву на самое себя — век XX на XVI[60] и с тем же результатом: история не исчезает и не возникает вновь, она лишь переходит из одного века в другой. Так историческое бытие переходит в мистифицированный быт (и обратно): "Домострой" — в домоуправление, а царь Иван IV ("Грозный") не менее грозен и мстителен в роли домуправа. Редукция этих драматических набегов на прошлое обнаруживается в "Мастере и Маргарите" в виде Никанора Ивановича *Босого,* председателя домкома, состоящего в родственных отношениях с московским царем Иваном Васильевичем по линии жены — Марьи *Нагой.* Иван Васильевич ("Грозный"), со своей стороны, первым из русских самодержцев удостоился звания "Антихрист". Гражданин же Босой домоуправствует в доме №302-бис (сумма цифр, понятно, "5").

Закон сохранения истории не был единоличной собственностью М.Булгакова, с ним был знаком и Ильф. Но поразительно не это, а то, что историческую пробу он снимал с той же эпохи и в том же разрезе: "Борис Абрамович Годунов, председатель жилтоварищества" ("Записные книжки")".

За Борисом же Годуновым прочно, хотя, быть может, и не заслуженно, закрепилась репутация царя Ирода.

В свете вышеизученного фраза, заключающая "Житие Великого Комбинатора" и произнесенная им в пограничной ситуации, есть завершение только романа, но не жития: "переквалифицироваться в управдомы" означает остаться демоном местного (союзного) значения. Сколь не прельстительна эта должность, она, естественно, в табели о рангах уступает носителю Мирового Зла. Увы, увы! двойник Остапа не сумасшедший немец, маг, чародей и персонаж Гете, а сырой, неоформленный Полесов, не сумевший из болотной своей сущности высечь высокое Адское пламя. С глаз читателя Остап скрывается в днестровские плавни, туман и сырость. "Графа Монте-Кристо из меня не вышло", — говорит Остап, предлагая читателю интонировать фразу трагически. Продолжение — об управдоме — должно, казалось бы, снять трагизм и показать критическое отношение авторов к своему герою. Но теперь, зная, что стоит за управдомом, мы возвращаем Остапу право на высокую трагедию: он не может вернуться на Запад, откуда приходит в Россию Воланд.

Там, где разминулись герои, встречаются авторы во взаимоотраженности конца "Золотого теленка" и начала "Мастера и Маргариты": Воланд появляется в Москве, рекомендуясь профессором черной магии, и принят за шпиона; Остап объявляет себя

русским профессором, бежавшим из московского Чека.

Насвинячив с московскими пожарами, Воланд находит политическое убежище в запредельном пространстве; удел же Остапа — вернуться к родному пепелищу "Вороньей слободки".

А.В.Белинков искренне полагал, что "Золотой теленок" написан с единственной целью — разоблачить Васисуалия Лоханкина, относительно каковой цели "Воронья слободка", пожар, Остап Бендер, Корейко, Балаганов, Паниковский, лейтенант Шмидт и Турксиб есть фабульная условность, принципиально заменяемая любой другой фабульной условностью (12 стульев, Воробьянинов, Грицацуева, Лев Толстой...). Что, по его мнению, безусловно, так это донос (поклеп, навет, оговор) на русскую интеллигенцию, злонамеренно выведенную в образе Васисуалия.

Мы все-таки не можем согласиться со знаменитым критиком. Нам мешает текст: будь Васисуалий Лоханкин главным в романе, он был бы главным и в "Вороньей слободке", то есть — ответственным квартиросъемщиком. На самом же деле, ответственный квартиросъемщик не он, а Люция Францевна Пферд. Первое, что обращает наше внимание — национальность: немка. Вспоминаем:

"— Вы — немец? — осведомился Бездомный.

— Я-то?.. — переспросил профессор и вдруг

задумался. — Да, пожалуй, немец...".

Так оно и есть: ЛЮЦИя ФР... ЛЮЦИя пФЕРд! Отчего же Пферд? Оттого, что "лошадь" (по-немецки). А где лошадь — там *копыто* Короче, Воланд в юбке. Смущает, правда (не может не смутить), номер квартиры — 3 ("Бог, он троицу любит"?). Дальше больше — номер дома "8". Восемь да три — одиннадцать, трижды восемь — двадцать четыре... Ну, что с этим делать — даже на "очко" не похоже?! А ну как вычтем: из восьми три? То-то!

Черный ворон

То, во что окончательно не вылилась тяжба домов №5 и №7, то неясное, что заставило возлагать вину за судьбы постояльцев номера №5 на Леонида Андреева, давно покойного, то, что не вошло в пеналы общежития им. монаха Бертольда Шварца, но все равно завершилось трупом, — то с неамбивалентной очевидностью было разыграно в коридорах, углах, комнатах и местах общего пользования квартиры №3, известной более под названием "Вороньей слободки".

Тугоухие Тридцатые годы ясно различали несущуюся из "Вороньей слободки" барабанную дробь осуждения "маленького мира маленьких вещей". Че-пу-ха!

Квартира №3 противостоит сидящему на холодной льдине летчику Севрюгову не как маленький мир большому, а как Космос своей собственной части. Дом №8 стоит по Лимонному переулку, летчик же Севрюгов — на 84-ой параллели среди торосов и айсбергов. Таким образом, "Воронья слободка" раскинулась на необъятных просторах "от финских хладных скал до пламенной Колхиды". Ответственным за столь обширную площадь может быть назначен только Князь Тьмы — мадам Люцифер, а населять — не малогабаритные домовые, а классические обитатели адской кухни, той самой кухни, где жильцы истязают Васисуалия Лоханкина.

"А может быть, так надо, — подумал он, дергаясь от ударов и разглядывая темные, панцирные ногти на ноге Никиты".

Нога эта, которая так привлекла внимание Васисуалия Андреевича, принадлежит Никите Пряхину. "Темный, панцирный ноготь" — это уже не ноготь, а извините, коготь. А вспомнив "Контору по заготовке Когтей и Хвостов", мы без труда устанавливаем подлинный, копытно-рогатый облик Никиты. Аналогичным образом идентифицируется "злой, как черт" Гигиенишвили с "дьявольскими глазами".

Кроме указанных и общеизвестных примет, в нашем распоряжении имеются уже знакомые специфические — ильфопетровские — приемы адостроения: примус, над

стонущим огнем которого склоняется Пряхин, и "самоварный дым", наполняющий сгорающий дом (пользуемся случаем обратить внимание читателя на математическую точность выбора эпитета: соотносись действительное описание пожара с пожарной действительностью, эпитет "самоварный" применительно к догорающему зданию выглядел бы идиотским; в своем же истинном значении — портативного ада — самовар вскрывает подлинный смысл происходящего). В адской перспективе объяснима и борьба обитателей "Вороньей слободки" с летчиком Севрюговым: это борьба исчадий ада с ангелом ("А не летай, не летай! Человек ходить должен, а не летать. Ходить должен, ходить" — Н.Пряхин). Васисуалий Лоханкин, напротив, есть объект не ангелологии, но социологии — в этом А.Белинков прав, но социология, в данном случае, выводится из демонологии. В самом деле, вернемся к сути конфликта: Лоханкин В.А., несмотря на многочисленные предупреждения, в том числе и письменные, упорно отказывался гасить свет, тот именно СВЕТ, который "и во тьме светит, и тьма не объяла его". То есть, Васисуалий Лоханкин, говоря простыми словами, есть луч света в темном царстве, и трагедия его — трагедия не ренегата собственного класса (и в этом А.Белинков не прав), а трагедия интеллигента-просветителя, в сходных выражениях описанная и Б.Пастернаком:

А сзади в *зареве легенд*
Дурак, герой, *интеллигент*
Горел во славу *темной* силы,
Что потихоньку по углам
Сама его же поносила
За подвиг...

Ср. из монолога Васисуалия: "А я думаю, что, может, так надо. Быть может, я выйду из пламени преобразившимся, а?".

Сколь не ошеломляющи наши разоблачения, нераскрытым остался Пожар. В самом деле, если Ад есть исходная модель "Вороньей слободки", пожару в ней места нет — в аду пламя не гаснет.

Откуда же прилетела та искра, из которой возгорелась "Воронья слободка"?

Восстание ткачей

Руководствуясь эпиграфом к "Золотому теленку"— "Переходя улицу, осмотрись по сторонам", осмотримся по сторонам. Какую улицу мы переходим? Лимонный переулок. Цитрусовые нам уже попадались

— это апельсины, те самые, которые катили бочками братья Карамазовы. Так значит — "Братья Карамазовы"? Один из героев этого романа — помещик Максимов — как будто действительно переселился в "Воронью слободку" и образ Васисуалия. А остальные откуда? А пожар? Похоже на то, что у братьев столько же общего с квартирой №3, сколько у сыновей лейтенанта Шмидта друг с другом. И все-таки Лимонный переулок нас не обманул: и пожаром, и бочкотарой водила одна рука, рука Федора Достоевского. Та рука, которая написала и роман "Братья Карамазовы", и роман "Бесы". Да, "Бесы", одни только "Бесы" способны объяснить нравы обитателей "Вороньей слободки" и страшный ее конец.

То, что Никита Пряхин — бес, ясно из текста "Золотого теленка", но почему беса зовут Никита Пряхин, рассказать могут только "Бесы". Так вот, в поисках за генезисом непростого образа Пряхина, мы, минуя несложный образ Толкаченко, сразу устремляемся к его прототипу — Петру *Никитичу Ткачеву,* шестидесятнику-радикалу, изучателю простонародного быта. Бывший камергер Митрич обязан своим камергерством исключительно писателю Кармазинову, квартировавшему в доме своей сестры — жены камергера. Другому писателю — Ф.М.Достоевскому — он обязан своей неразлучной дружбой с Никитой Пряхиным: неискоренимая тяга консервативного идиотизма ("не наши") к радикальному социализму ("наши") — основная политическая идея романа "Бесы". Сплотившая же бывшего придворного и бывшего дворника совместная работа ("Давай,

давай, Никитушко! За разговорами до свету не справимся") должна напомнить о том, что "Бесов" и "Золотого теленка" связывают не только большой пожар, но и большая порка. У Достоевского порют шпигулинских пролетариев, у Ильфа и Петрова новая жизнь диктует свои суровые законы: порют интеллигента. Но подождем обвинять революцию, Лоханкин выпорот все теми же силами — царскими сатрапами (князь и камергер) и их дворней (бывший дворник). Сохранена и другая общность: виновники обеих порок — фон Лембке и Птибурдуков — одинаково незлобивы и выпиливают лобзиком (один — железную дорогу, другой — нужник). Даже Варваре есть место — это Варвара Петровна Ставрогина, которая, как и ее преемница, имеет возможность содержать и содержит бездельника-интеллектуала. В свете указания на то, что Варвара Петровна была сухопара до чрезвычайности, не следует понимать буквально большую белую грудь Варвары Лоханкиной-Птибурдуковой, она — грудь — не более, чем метафора, раскрытая Ильфом все в тех же записных книжках: "Мне нужен покровитель с сосцами, полными молоком и медом". Итак, Васисуалий Андреевич Лоханкин есть никто иной как Степан Трофимович Верховенский.

Интеллигенция и революция

Кроме моментов биографического сходства (интеллектуал — либерал — приживал — хранитель традиций), подчеркнем совпадения чисто фабульные: подобно Верховенскому-отцу, порвавшему со своей покровительницей из-за сложной марьяжной ситуации, Васисуалий остается без кормилицы, а затем, в результате пожара, и без крова. Верховенский, правда, ушел из вполне целого дома, но и его уходу предшествовал городской пожар, учиненный местными (скотопригоньевскими) бесами. Постранствовав по округе, прозревший Верховенский возвращается к генеральше и Евангелию. Внятно пародируя духовное воскресение Степана Трофимовича, Лоханкин на пороге Варвариного дома сообщает: "Спасти успел я только одеяло и книгу спас любимую притом!".

Книга эта — пудовый том "Мужчина и женщина", — по утверждению авторов "раззолочена, как икона". Сравнение, как будто, указывает на издевательское отношение авторов к тунеядцу и женолюбу Васисуалию: дескать, превратил в предмет культового поклонения довольно-таки скоромную книгу. Нам, однако, посчастливилось некогда эту книгу в руках держать и даже полистать. И вот что мы запомнили: на переплете тисненным золотом изображалось древо с двумя голыми разнополыми фигурами под ним, за которыми, притаившись в листве, подглядывал некто чешуйчатый; сама же книга начиналась общенаучными рассуждениями об Адаме и Еве как основополагающем мифе человеческой истории. Стало быть, сравнение с иконой есть не знак авторского отношения к персонажу, но честное описание действительности (в облике книги), каковая действительность не по воле авторов оказалась пародийно смещенной: пудовый том, раззолоченный, как икона, сам себя отсылал к Книге Книг. Версию мифа о комсомольце Адаме и комсомолке Еве через несколько глав предложит другой персонаж "Золотого теленка" — господин Гейнрих, в ответ на что демон и падший ангел Остап изложит свой основополагающий миф (о смерти Вечного Жида), а пока городской пожар и спасенная от него книга возвращает нас к другому повествованию о соблазнителях и соблазненных — роману "Бесы" и одному из его героев — Степану Трофимовичу, чье литературное и культурное будущее, по ехидному замыслу Ильфа и Петрова, Васисуалием не завершается и не исчерпывается.

Речь Верховенского-старшего изобилует вторжениями французского ("Je suis un приживал"). Но точно так же двуязычен и Васисуалий: роль иностранного языка у него выполняет пятистопный ямб. От Архилоха до Блока ямб служил выражением активной жизненной позиции, а также целям обличения. Трудно предположить, что острие сатиры Ильф и Петров направили именно в Архилоха. Скорее их внимание привлек А.Блок, прославленный как своими пятистопными ямбами ("Вольные мысли"), так и мучительными раздумьями на другую, близкую Васисуалию, тему — "Интеллигенция и Революция" (1918).

То ли предвидя конечное воскресение Верховенского, то ли симпатизируя ему

изначально, Достоевский Степана Трофимовича от "бесов" отделяет; отец и сын у него все-таки не близнецы и не братья. Но точно так же и Васисуалий Лоханкин, при всех своих изнурительно-бесплодных рефлексиях на тему Интеллигенции и Революции, не есть полноправный обитатель бесовской слободы. Это обстоятельство сразу выясняет Остап, задавая Лоханкину странный со всех точек зрения вопрос:

"— Скажите, из какого класса гимназии вас вытурили за неуспешность? Из шестого?

— Из пятого, — ответил Лоханкин.

— Золотой класс. Значит, до физики Краевича вы не дошли?".

Обратим внимание на три странности этого скоротечного диалога: замена слова "неуспеваемость" "неуспешностью"; появление мистического числа "пять" и упоминание физики Краевича. Логично предположить, что курс физики начинали изучать в шестом классе, и, с точки зрения Бендера, Васисуалий лишился чего-то очень важного. Чего? Ведь шестой класс выпускным не был. Значит, дело в физике, с которой, точнее, с одним из разделов которой, Остап прямо себя отождествляет:

"Меня похоронят, Киса, и на памятнике моем будет высечено: "Здесь лежит известный *теплотехник* и истребитель Остап-Сулейман-Берта-Мария Бендербей...".

Стало быть, решение задачи с тремя непонятными выглядит так: Лоханкин В.А. на бесовском пути не преуспел (отсюда "неуспешность"), из пятого (то есть бесовского) класса вылетел и в свиту Мастера по трубам и печам (теплотехника) не годится.

Опыт "Краткой биографии"

Здесь мы в очередной, и надеемся последний, раз коснемся тайны числа "пять". Для разгадки требуется не новое прочтение манускриптов черной математики, но более внимательное чтение Достоевского:

"На первый план выступали Петр Степанович, тайное общество, организация, сеть. /.../ для того, чтобы всех обескуражить и изо всего сделать кашу и расшатавшееся таким образом общество/.../ вдруг взять в свои руки, подняв знамя бунта и опираясь на целую сеть *пятерок* ..."

Реальность, в которую попал Булгаков, в которой и о которой он писал свой роман, как раз и была реализацией этого фантастического замысла. То, что Булгаков, строя свое пятеричное исчисление новой эры, опирался на утопический роман Достоевского, доказывается текстологией: как удалось установить М.Чудаковой, ранние редакции "Мастера и Маргариты" были настолько ориентированы на "Бесов", что последующая работа над рукописью сводилась во многом к преодолению зависимости, доходившей от стилизации до прямого заимствования.

Точно так же действовали Ильф и Петров. После "Двенадцати стульев" они уже не прибегают к стилизации. В "Золотом теленке" роман Достоевского ("Бесы") превращен в миф, а мотивы и персонажи из прототипов переведены в архетипы.

За смешащей до колик "Вороньей слободкой" раскинулся мировой Скотопригоньевский миф, а поскольку миф этот и политический, он бросает неожиданный и обескураживающий свет на коммунальные склоки квартиры №3.

"Продолжительная совместная жизнь закалила этих людей и они не знали страха. Квартирное равновесие поддерживалось блоками между отдельными жильцами. Иногда обитатели "Вороньей слободки" объединялись все вместе против какого-либо одного квартиранта и плохо приходилось этому квартиранту".

Когда через двадцать лет после последнего (1938 год) издания романы Ильфа и Петрова вынырнули из небытия, можно было уже не опасаться проведения прямых аналогий между отдельно взятой коммунальной квартирой и обществом в целом*{2}*.

2

Десятью годами раньше — в 1948 — пришлось-таки дать по мозгам издательству "Советский писатель", с преступным легкомыслием романы переиздавшему.

В 1957 году от прошлого остались только коммуналки (правда, повсеместно, что сохранило комическую актуальность "Теленка"), зато прочее — политическая терминология — исчезло безвозвратно. Мог ли кто еще расслышать в патетической фразе о людях, которых закалила совместная жизнь, и которые не знали страха, стальной скок вершащих историю несгибаемых вождей, а в блоках между отдельными жильцами непосредственную цитату из фракционной борьбы тех лет (Сталин — Зиновьев — Бухарин против Троцкого, Сталин — Бухарин против Зиновьева, Сталин против Бухарина, обвиненного в поддержке Троцкого — Зиновьева) ? Нет, мы не будем настаивать на том, что правые запечатлены в неприглядном образе Митрича, левые — Пряхина, а фракционная деятельность — в акте совместной порки Лоханкина (припомним Васисуалию "фараонскую бородку" Троцкого!). Нет, мы настаиваем лишь на том, что Сталин И.В. квартирует в романе под партийной кличкой гражданина Гигиенишвили. Только биография И.В. может осветить сложную трансформацию бывшего князя в трудящегося Востока, а роскошного слова "гигиена" — в грузинскую фамилию. Грузинскую фамилию можно сделать из чего угодно (например, Гогенлоэшвили, Вангогашвили, Мараташвили etc.), следовательно, вопрос заключается в том, почему Ильф и Петров не воспользовались ни одной из предложенных нами фамилий, но предпочли гигиену? Ответ: "гигиена" — это чистота; борьба за чистоту рядов именуется "чисткой"; чисткой занимаются специально подготовленные люди - "чистильщики"; "чистильщик" - это прежде всего чистильщик сапог; недоброжелатели всех мастей любили называть И.В. "Гуталинщиком", намекая, с одной стороны, на его пристрастие к чисткам, а с другой — на его происхождение от папы сапожника; но те же недоброжелатели намекали, что истинным папой сына сапожника был горский (осетинский?) князь. Собранные воедино, указанные приметы сочетаются в образе "злого, как черт" бывшего князя, а ныне трудящегося Востока гражданина Гигиенишвили "с дьявольскими глазами". Согласимся, что генезис Воланда-Сталина не менее сложен, но получившийся у Булгакова образ более романтичен.

Карманное богословие

В той традиции, которой одинаково принадлежат Достоевский, Булгаков и Ильф с Петровым, политический миф Дьявола неотделим от онтологического мифа Христа. Речь сейчас идет не о Христе-Бендере, а о Христе в "Вороньей слободке":

"...Никита Пряхин дремал на сундучке посреди мостовой. Вдруг он вскочил босой и страшный. — Православные! — закричал он, раздирая на себе рубаху. — Граждане!

— Ребенка забыли, — уверенно сказала женщина в соломенной шляпке.

— На кровати лежит! — исступленно кричал Пряхин, приставляя лестницу к стене. — Не дам ей пропасть. Душа горит. На кровати лежит! — продолжал выкликать Пряхин. — Цельный гусь, четверть хлебного вина. Что ж, пропадать ей, православные граждане?".

Этот "единственный за всю жизнь героический поступок" Никиты Пряхина остался бы необъясним с точки зрения здравого сюжетного смысла, не подставь авторы комментатора — женщину в шляпе: забыт был действительно ребенок, точнее говоря, младенец. Достаточно присмотреться к перечню оставленных продуктов, как вино хлебное немедленно распадается на составные части: хлеб и вино, а гусь получает положенный ему эпитет — "рождественский". При этом о гусе сказано, что он "цельный", а о вине, что его четверть, то есть четвертая часть, иначе говоря, — причастие. Итак, евхаристия и Рождество налицо и — загублены. Сгорели, как Ян Гус...

Пожар, в котором погибает Спаситель, по определению может быть только апокалиптическим.

Такой пожар мы находим и в "Бесах", и в "Мастере и Маргарите". Глава 27 — "Конец квартиры №50" — полностью укладывается в "Конец "Вороньей слободки"", главу 21-ю. В обеих квартирах пожар есть результат не самовозгорания, а поджога. В обоих случаях

поджигатели — бесы. Что же до сих пор мешало обнаружить тождество? — Различие между фабулой и тропом: в "Мастере и Маргарите" бес — персонаж фабулы, у Ильфа и Петрова — мифологического подтекста, в силу чего события, вынесенные Булгаковым в описание, у Ильфа и Петрова вытеснены в сравнение. Бегемот сражается с сотрудниками ОГПУ, завершая неравный бой поджогом. У Ильфа и Петрова сам горящий дом сражается с кем-то неведомым:

"Орудийное пламя вырывалось уже из всех окон. Иногда огонь исчезал, и тогда потемневший дом, казалось, отскакивал назад, как пушечное тело после выстрела".

Но самое замечательное — оба пожара кончаются одинаково: полетом —

"Вместе с дымом из окон пятого этажа вылетели три темных, как показалось, мужских силуэта и один силуэт обнаженной женщины".

"К небу поднялся сияющий столб, словно бы из дома выпустили ядро на луну. Так погибла квартира №3, известная больше под названием "Вороньей слободки".

Полетом силуэтов завершает Булгаков свой пожар. Точно так же Ильф и Петров могли закончить свой полетом ядра, тем более, что логично заключить главу о гибели "Вороньей слободки" фразой о гибели "Вороньей слободки". Но с какой-то непостижимой целью авторы затягивают конец еще на один абзац, прогоняя по нему инженера Талмудовского:

"Внезапно в переулке послышался звон копыт. В блеске пожара промчался на извозчике инженер Талмудовский.

— Ноги моей здесь не будет при таком окладе жалованья! Пошел скорей! И тотчас же его жирная, освещенная огнями и пожарными факелами спина скрылась за поворотом".

Явная, слишком явная параллель между извозчиком и "вороными драконами" мечтателя Полесова, спешащего на пожар городского театра, ничего не объясняет в явлении Талмудовского, хотя бесовская природа инженера засвидетельствована звоном копыт (заметим, что в первых редакциях своего романа Булгаков именовал Воланда инженером, что и отложилось в Остапе-теплотехнике). И все же не эти черты Талмудовского облика привлекут наше внимание, но только один пункт: *пятый* (!). Перед нами вновь мифологический архетип: роман "Бесы", бесы и один из бесов — жидок Лямшин, ростовщик и артистическая натура. В новой романной инкарнации Талмудовский верен себе: еврей (Талмуд), сребролюб ("за такой оклад жалованья..."), театрал ("— Плевал я на оклад! Я даром буду работать! Театра нет, оклад... Извозчик! Пошел на вокзал!").

Дело не в антисемитизме, который был у Достоевского и которого не было у Ильфа и Петрова, дело в том, что конец мира (равно как и его начало) не может обойтись без *еврея-свидетеля.*

Светопредставление

И в "Мастере", и в "Золотом теленке" пожар равно охватывает три мотива: конец мира, еврейский вопрос (роман Мастера о Ешуа) и театр. Разбору двух названных мотивов — мировому и еврейскому — в романе Булгакова отдано столько усилий, что мы не станем тратить на них свое иссякающее вдохновение. Что же касается третьего мотива — театрального, то, опережая себя, заметим, что потрать исследователи на анализ его половину рвения, ушедшего на два предыдущих, они бы убедились, что два предыдущих не стоят и отпущенной им половины.

Поскольку для "Золотого теленка" существенными представляются как раз первые два мотива, остановимся на третьем. Театра в "Золотом теленке" нет. Причина тому проста — театр кончился в "Двенадцати стульях". Гибель театра сопровождалась светопреставлением:

"Было двенадцать часов и четырнадцать минут. Это был первый удар большого крымского землетрясения 1927 года. /.../ земля тошно зашаталась под ногами, с крыши театра повалилась черепица, и на том месте, которое концессионеры только что покинули, уже лежали останки гидравлического пресса.

В эту минуту по переулку промчался пожарный обоз с факелами. Ипполит Матвеевич стал на четвереньки и, оборотив лицо к мутно-багровому солнечному диску, завыл. Слушая его, великий комбинатор свалился в обморок".

Похвальная, но странная в устах наших авторов точность — 12 ч. 14 мин. 1927 года, не может окончательно скрыть апокалиптический характер локального стихийного бедствия, ибо главное: 12 часов ночи — полночь — названо (в тот же роковой час загорится и "Воронья слободка"). Но в роли последнего доказательства выступает театр. Театр "Колумба". Общеизвестно и неоспоримо, что театр Колумба в искрометном изображении Ильфа и Петрова замыслен как пародия на Театр Вс. Мейерхольда. В этом случае причудливое название театра разъясняется если не просто, то ясно: Мейерхольд — новатор, то есть открыватель новых путей или, короче, — такой же Колумб новых театральных материков, как Хлебников, по определению Маяковского, поэтических. Дифирамбы такого рода имеют свой иронический негатив в известной поговорке, приравнивающей открытие Америки изобретению велосипеда. В изображение театра Колумба несомненно вплетается и этот фольклорный мотив. Однако, ориентация на преходящую злобу дня недолговечна, как злоба дня. Мировые пространства тревожили Ильфа и Петрова ничуть не меньше, чем Булгакова. Поэтому за театром Колумба проглядывают очертания другого и тоже сгоревшего: шекспировского театра "Глобус". Мы могли бы сослаться на естественную связь Колумба и глобуса по линии географии, на звуковое подобие: КОЛУмБУС - ГЛОБУС, если бы сами авторы не избавили нас от этих головоломок, откровенно заявив в афише театра "Колумб", что: "Мебель — древесных мастерских *Фортинбраса* при Умслопогасе им. Валтасара".

Явлением Фортинбраса заканчивается спектакль "Гамлет" (текст В.Шекспира)*{3}*

, видением Валтасара — Вавилонское царство, гибелью "Колумба" — мир, ибо на фронтоне его двойника — "Глобуса" — стояло: "Мир — театр". Судя по всему, верно и обратное.

Над вершинами Кавказа

Крымскому светопреставлению предшествуют кавказские знамения: Провал в Пятигорске и, подобная Валтасаровой, надпись на скале: "Коля и Мика, июль 1914г.".

Надпись эта выхвачена внимательным Остапом из множества других, украшавших стены Дарьяльского ущелья, конечно не случайно. Дата — вот, что привлекло его взор: "июль 1914 года", в этом месяце этого года началась Мировая война.

Если взор Остапа остановила дата, наш взгляд завораживают еще и имена: "Коля и Мика". Что за парочка?.. Коля, ясное дело, — Николай, а Мика, вообще говоря, интимное производное от "Михаила". Тогда — Николай и Михаил, воистину, двое неразлучных: Николай (I) Романов и Михаил Лермонтов, царь и поэт, император и поручик расписались на Дарьяльской скале. Один — по праву завоевателя оружием, другой — словом (и оружием): "В глубокой теснине Дарьяла, где роется Терек во мгле, старинная башня стояла, чернея на черной скале". Демон, Ангел и Тамара из поэмы "Демон" слились в балладе в один

3

Что Фортинбрас указывает на "Гамлета" — ясно, непонятно только, почему при большом наборе персонажей из "Гамлета" взят именно Фортинбрас. Объяснение рядом: "мебель древесных мастерских". Не мебельных, заметим, а древесных, то есть данные мастерские, помимо мебели, изготовляют еще кое-что древесное. То, что в виду имеются гробы, доказывается коронной репликой шекспировского Фортинбраса: "Уберите трупы! Средь поля битвы мыслимы они" и т.д. Таким образом, сатира на идиотски звучащие названия советских учреждений, бывшие в 20-30 годы доступным объектом шуток от парковых эстрад до высокой литературы (вспомним "Четвертую прозу" Мандельштама), у Ильфа и Петрова имеет свою внутреннюю поэтику, обыгрывающую и разыгрывающую не предполагавшуюся у них тему "полной гибели всерьез", ср. из "Записных книжек": "Фабрика военно-походных кроватей имени товарища Прокруста".

царственный образ Тамары, которая "прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла". Стало быть, сквозь таинственного Мику проступают Кавказ, Демон и М.Ю. Лермонтов, подтверждая данной наскальной надписью обязательность своего присутствия на всех поворотах Остаповых скитаний, и не давая ему ни на шаг отступить от ведущей-демонической — темы романа.

Примечательно, однако, что последнего русского императора в кругах, приближенных к его особе и частной переписке, называли "Ника", о чем российская общественность и до, и после революции была хорошо осведомлена. Звуковая близость "Ники" и "Мики" переводит наскальную надпись из монумента победам империи в эпитафию ей же. Вот отчего Остап, больше склонный к констатации фактов, чем к рефлексии по их поводу, уверенно спрашивает: "Где вы сейчас, Коля и Мика?". Ответ известен заранее: ни Коли, ни Мики на этом свете уже нет. Сочетание всех этих трагических примет (Дарьяльское ущелье, имена и дата) раскрывает загадку третьего из имен Великого Комбинатора: "Берта". Конечно, Берта, втиснувшаяся между Сулейманом и Марией, выглядит смешно. Но ведь и какая-нибудь Марта или Луиза в таком положении не выглядит почтенней!.. Почему же все-таки Берта, а не Марта? А потому, что июль Четырнадцатого, то есть 1-я *мировая,* короче говоря, — "Большая Берта", та самая, из которой немцы лупили по Парижу, отмечая воронками провал не одной, отдельно взятой империи, но империализма в целом. Именно дата объясняет удивившую нас педантичность в хронометраже Крымского землетрясения: 12 часов 14 минут — с числа 14 отсчитывали авторы юмористических романов начало конца. 0 часов 14 минут! Понятен теперь и выбор ландшафта мирового Провала — вершины Кавказа, царство Демона, точнее двух Демонов — Лермонтовского и из города Гори.

Под кавказский пейзаж авторы подводят многометровый мифологический фундамент. Но новый ильфо-петровский миф заверчен уже не вокруг Остапа с его классическим (лермонтовским) демонизмом, а вокруг конкурента концессионеров, шагающего им навстречу отца Федора:

"При переходе через Крестовый перевал (2345 метров над уровнем моря) его укусил орел. Отец Федор замахнулся на дерзкую птицу клюкою и пошел дальше".

В двух фразах о. Федор пересекает целых три мифологических пространства: христианское — Крестовый перевал, античное — Прометеев орел и третье — сугубо локальное, Ильфо-петровское: географическая координата — высота Крестового перевала — нужна только для того, чтобы дать в сумме цифр роковое число — 14. По трем указанным пространствам распределен и весь остальной романный миф отца Федора: взобравшись на скалу, он уже не может с нее сойти

иными словами — прикован к скале; там его посещает орел и похищает остаток любительской колбасы, каковой акт символизирует клевание печени. Для полноты образа Прометея нам не хватает только огня. Но огонь есть в мечтах о. Федора — это свечной заводик в Самаре, ради которого и пускается поп-расстрига в свое гибельное путешествие. Лермонтов представлен царицей Тамарой, которая мало того, что "как демон коварна и зла", еще и предлагает о. Федору сыграть в "66", игру дьявольскую по происхождению (урезанное 666—число дьявола) и по результатам (сумма цифр — 12). Намек понятен, но авторы, справедливо не полагаясь на читательскую смекалку, подбрасывают прямую цитату из поэмы "Демон":

"Утром (о. Федор) сатанински хохотал над пробегавшими автомобилями. Остаток дня он провел в созерцании гор и небесного светила — солнца".

То есть:

Познанья жадный, он следил Кочующие караваны В пространстве брошенных светил.

Христианский миф дан скромно:

"На третий день отец Федор стал проповедывать птицам. Он почему-то склонял их к лютеранству", иными словами — Франциск Ассизский, хоть тот и был католиком.

И, наконец, авторский компонент прибывает через десять дней из Владикавказа в образе пожарной команды "с надлежащим обозом и принадлежностями", которая снимает

отца Федора со скалы и креста и увозит его туда, где с нетерпением ждет новых подробностей о Сатане автор романа о Христе — в психиатрическую лечебницу.

Из конца в конец романов в начале мира, в разгаре действия или под занавес тянутся, летят пожарные обозы. Где пожарный обоз, там всегда пожар, а где пожар — там бесы, и, стало быть, отец Федор один из них. Бесы, бесы... Сколько их, куда их гонят авторы? А в свиту Главного. Вот Ипполит Матвеевич Воробьянинов. Даже не знай мы о его кошачьих повадках, по одному только имени должно понять, что он — Бегемот: Киса. Рыжий широкоплечий Балаганов — Азазелло. Его дублер — кроткий Адам Казимирович, поскольку Козлевич — "козел отпущения": Азазел. Все на того же Азазелло указывает и золотой зуб Паниковского. Правда, с Михаилом Самуэлевичем Паниковским дело обстоит сложнее: он гусекрад. Что такое гусь, мы уже знаем, а значит мы знаем все.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ МАСТЕР

Без названия

Среди многочисленных белых пятен современной науки о литературе есть одно, которое и больше и белее других. Его даже затруднительно назвать пятном, потому что оно ничем не обведено. Эта несуществующая область — поэтика заглавий. Вынесенные на титульный лист, они как бы отделены от самих книг и, судя по всему, относятся к книге не более, чем инвентарный номер к функции вещи, на которую он прибит (№0137/13 — "реактор ядерный", №0137/14 — "бак мусорный"). Мимоходом коснулась этой проблемы Ольга Фрейденберг ("Известно, как условны и нелепы заглавия, эти устарелые атрибуты книг") и, глубоко неудовлетворенная отошла, оставив будущим исследователям два ценнейших наблюдения: "условны" и "нелепы". "Нелепы", потому что условны, условны, потому что не обусловлены содержанием книги. Но если заглавия не обусловлены содержанием, то чем-то они должны быть обусловлены!

Выставим в ряд: "Повесть о Фроле Скобееве", "Записки о Галльской войне", "Блеск и нищета куртизанок", "Белая береза", "Слово о полку Игореве", "Война и мир", "Красное и черное", "Песнь о моем Сиде", "По ком звонит колокол", "Уже написан Вертер" и так далее — принимаем любое. Потому любое, что, по крайней мере, одна безусловная закономерность нами уже открыта: чем дальше от нас во времени отстоит заглавие, тем оно простодушнее. "Повесть о Фроле Скобееве" повествует о Фроле Скобееве, "Песнь о моем Сиде" воспевает Сида, "Записки о Галльской войне" содержат записки о галльской войне, "Слово о полку Игореве" сказано о полке Игоря и так далее, вплоть до самого нового времени. В новом-то времени и начинается неразбериха: "Война и мир" — что за война, с кем война? "Красное и черное" — это что: Революция и Реакция или просто "руж е нуар", то есть "рулетка"? Нам могут возразить, что и в новом времени есть место древней честности — например, "Анна Каренина", то есть роман об Анне Карениной. Но это не древняя честность, а новое надувательство: роман Анны Карениной занимает третью часть романа "Анна Каренина", мало того, восьмая и заключительная часть романа вообще обходится без Анны, погибшей в части седьмой. В этом отношении "Анна Каренина" вполне сопоставима с другим русским шедевром — романом в стихах "Евгений Онегин", где 800 (восемьсот!) "лирических отступлений" от главной темы просто перечеркивают заглавие. В чем же дело? В чем причина древнего благочестия и нынешней порчи нравов?

А дело в том, что древние в заглавие выносили жанр: повесть, песнь, сказание, слово, комедия, ода. Жанр же, в свою очередь, задавал не только способ описания, но фабулу и сюжет.

Заглавие — вот что регламентировало поведение героя, позицию автора и реакцию

читателя: комедия — для смеха, трагедия — для слез, ода — для восхищения, песнь — для полноты чувств.

Новое время разделило жанр и заглавие — оно создало *подзаголовок:* "Анна Каренина" (роман), "Мертвые души" (поэма), "Сага о Форсайтах" (роман), вместо "Повести о Тарасе Бульбе" — "Тарас Бульба" (повесть).

Но, если оценка мира — жанр — перенесена в подзаголовок, что же осталось в заголовке? В заголовке остался мир, разные заголовки — разные миры. Реальность нового времени, в отличие от реальности древних, перестала быть единой для всех. Древний читатель обладал столькими способами переживания единой реальности, сколько было жанров; новый — столькими реальностями, сколько есть авторов. Заголовком автор дает понять, в каком мире предстоит жить читателю. Заголовок — указание на замысел книги и чертеж мира. Заголовок есть первая рецензия, написанная самим автором: так две трети романа "Анна Каренина" приведены в движение судьбой Анны Карениной; Жюльен Сорель играет в рулетку собственной судьбы, но сама его судьба заверчена столкновением двух сил — Революции и Реставрации. А это значит, что над общим подзаголовком — "роман" (жизнеописание героя) — располагаются совершенно различные миры. Поэтому "Анна Каренина", но — не "Жюльен Сорель".

Пробежав мимо "Идиота" — романе о человеке редкого ума, "Преступления и наказания" — о преступлении, которое и есть наказание, путеводного романа "Некуда", "Блеска и нищеты куртизанок" — о мужской дружбе, уже привыкнув и смирившись с коварством заголовков, скорее любовным, чем злокозненным, мы влетаем в Новейшее время и в недоумении замираем "Над пропастью во ржи", бессильно пытаемся что-то различить "Там за рекой, в тени деревьев", догадаться "По ком звонит колокол" или уразуметь, что из того, что "Уже написан Вертер", если речь идет об Одесской Че-Ка... По сравнению с этими словесными выкрутасами названия XIX века поражают своей прямо-таки эпической прямолинейностью; возникает ощущение, что два века разделяет эпоха в тысячу лет.

Правда, при более пристальном рассмотрении оказывается, что и в XIX веке названия (по крайней мере, какая-то их часть) появлялись не из глубин неискушенного и самобытного творческого сознания, но резонировали на уже существующее — и очень плотное — культурное пространство. Так название толстовских "Войны и мира" есть прямой перевод с французского одноименной работы Прудона, с которым, как и вообще с современной ему европейской социально-критической и моралистической мыслью, Толстой состоял в многолетних сложных идеологических отношениях. "Анна Каренина", условно говоря, так же посвящена "женской проблеме", как "Мадам Бовари" (что отразилось в феминизированных названиях обоих романов) , другая — мужская — пара — "Евгений Онегин" и "Чайльд Гарольд" тоже образуют некое единство, в котором хронологическая последовательность ("Онегин" после "Гарольда") может быть истолкована как ответ, отклик или русская вариация на предложенную англичанином тему "лишнего европейца".

Нетрудно, однако, сообразить, что перекличка этих названий есть перекличка тем и проблем, не затрагивающая структуры текстов, но создающая для них общекультурный и общелитературный фон. Сами же тексты строились по своим собственным законам и для понимания друг в друге не нуждаются.

В XX веке ориентация на литературную реальность не просто усилилась, но изменилась до неузнаваемости, именно на узнавание рассчитанной: современные названия строятся так, чтобы не оставлять ни малейшей иллюзии относительно их жанровой природы — они цитаты. Безусловная в приведенных примерах, природа их не менее очевидна и в таких, отдающих прошлым веком, заглавиях, как "Хождение по мукам", "Доктор Фаустус", "Мастер и Маргарита".

Что же произошло? Произошло радикальное смещение литературы в филологию: литература XX века представляет действительность как форму отраженного литературного сознания, как текст в ряду других текстов, требующий для своего понимания филологического анализа, то есть сопоставления и соединения с уже написанными другими

текстами. Какой именно текст избран для сравнения, — указано в цитате, вынесенной в заглавие.

"Хождение по мукам" — усеченное "Хождение Богородицы по мукам", "Доктор Фаустус" — растянутый на слог "Фауст"; поставив между Маргаритой и романом эпиграф из Гете, к тому же "Фаусту" со всей непреложностью отсылает нас Булгаков. , При наложении гетевского треугольника (Фауст, Мефистофель, Маргарита) на романный (Мастер, Воланд, Маргарита) выпирает лишний угол — Ешуа. Гаспаров без труда вписывает квадрат в треугольник: для него Ешуа тождествен Мастеру. Бэлза решает задачу неэвклидовыми методами: в его геометрии нет фигур, есть сферы влияния. Таких сфер в романе, по его мнению, две: сильная (Власть, Сталин, Воланд) и слабая (Булгаков, Мастер, Га-Ноцри). К соучастию же Гете Бэлза относится до такой степени серьезно, что вообще считает "Мастера и Маргариту" сознательным и принципиальным "Анти-Фаустом". Основание: Воланд, в отличие от Мефистофеля, есть не "часть той силы, которая, вечно желая зла, творит благо", а вся Сила, которая, что желает, то и творит. Но при всех расхождениях Гаспаров и Бэлза сходятся в одном: Маргарита — лишь подруга Мастера и тень его судьбы. Выяснить же, почему имя героини вынесено в заглавие, не собираются ни тот, ни другой.

Анкета

Меж тем, с точки зрения романа, а не его мотивной генеалогии, выход Маргариты на авансцену (в заглавие) понятен и мотивирован: именно Маргарита, минуя Фауста-Мастера, продает душу Дьяволу, то есть, вопреки канонам фаустианы, обретает неслыханные возможность и самостоятельность. Откуда этот разбег? Куда он сдвинул другие фигуры? И сколько их на доске?

ВОЛАНД

"Человек соберется съездить в Кисловодск, но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то совсем другой? Кирпич ни с того ни с сего никому и никогда на голову не свалится".

ГА-НОЦРИ

"Ну, хотя бы жизнью, — ответил прокуратор, —

ею клясться самое время, так как она висит на волоске... — Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? — спросил арестант, — если это так, ты очень ошибаешься.

— Я могу перерезать этот волосок.

— И в этом ты ошибаешься, — возразил арестант, — согласись, что перерезать волосок уж наверное может лишь тот, кто подвесил".

МАСТЕР

"Проще всего, конечно, было бы броситься под трамвай...

За городом я, наверное, замерз бы, но меня спасла случайность. Я подошел к шоферу, и, к моему удивлению, он сжалился надо мной. Не надо задаваться большими планами, дорогой сосед, право!

Я вот, например, хотел объехать весь земной шар. Ну, что же, оказывается это не суждено".

ВОЛАНД

"Вам не приходилось гражданин, — вдруг заговорил Бездомный, — бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?

— Бывал, бывал и не раз!

— вскричал он, смеясь, — где я только не бывал! Да, действительно, объяснилось все: профессор был сумасшедший".

ГА-НОЦРИ

"Повторяю тебе, но в последний раз: перестань притворяться сумасшедшим, разбойник, — произнес Пилат мягко и монотонно.

— Разве я похож на слабоумного?

— О да, ты не похож на слабоумного, — тихо ответил прокуратор".

МАСТЕР

"Перед нею легло бы письмо из сумасшедшего дома. Разве можно посылать письма имея такой адрес? Душевнобольной? Вы шутите, мой друг! "

ВОЛАНД

"Вы по-русски здорово говорите, — заметил Бездомный.

— О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков".

ГА-НОЦРИ

"— Знаешь ли какой-либо язык, кроме арамейского?

— Знаю. Греческий.

— Я не спросил тебя, — сказал Пилат, — ты, может быть, знаешь и латинский язык?

— Да, знаю, — ответил арестант".

МАСТЕР

"Я знаю пять языков, кроме родного, — ответил гость,— английский, французский, немецкий, латинский и греческий. Ну, немножко еще читаю по-итальянски".

ВОЛАНД

"Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец.

"Немец", — подумал Берлиоз.

"Англичанин", — подумал Бездомный, — ишь, и не жарко ему в перчатках". Тут он вежливо снял берет. "Нет, скорее француз...",

— подумал Берлиоз. "Поляк...", —подумал Бездомный.

— Вы немец? — осведомился Бездомный.

— Я-то?... — переспросил профессор и вдруг задумался. — Да, пожалуй, немец..."

ГА-НОЦРИ

"— Кто ты по крови?

— Я точно не знаю, — живо ответил арестованный,

— я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец..."

МАСТЕР

"— А как ваша фамилия? — У меня нет больше фамилии, — с мрачным презрением ответил странный гость, — я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней".

ВОЛАНД

"А вы один приехали или с супругой?

— Один, один, я всегда один, — горько ответил профессор.

— А где же ваши вещи? Вы где остановились?

— Я? Нигде, — ответил полоумный немец".

ГА-НОЦРИ

"— Г де ты живешь постоянно?

— У меня нет постоянного жилища, — застенчиво ответил арестант, — я путешествую из города в город.

— Родные есть?

— Нет никого. Я один в мире".

МАСТЕР

"За эту встречу я отдал бы связку ключей, ибо мне больше нечего отдавать. Я нищий!"

ВОЛАНД

"— Вы не немец и не профессор! Вы убийца и шпион! Документы! — яростно крикнул Иван".

ГА-НОЦРИ

"— Так ты собирался раз рушить здание храма и призывал к этому народ?

...ты когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Говорил? Или... не... говорил?"

МАСТЕР

"Статья называлась "Враг под крылом редактора"... другая статья, где автор ее предлагал ударить, и крепко ударить, по пилатчине и тому богомазу, который..."

ВОЛАНД

"— А-а! Вы историк? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз.

— Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня на Патриарших будет интересная история!"

МАСТЕР

"История моя, действительно, не совсем обыкновенная, — начал гость. ...Историк по образованию, он еще два года тому назад работал в одном из московских музеев".

Итак, сопоставление анкетных данных позволяет утверждать не сходство, но прямое тождество трех обвиняемых: вероисповедание — фатализм, знание языков — полиглот, национальность — прочерк, родители — прочерк, семейное положение — один в мире, постоянное местожительство — нигде, состоял ли под судом и следствием? — да (статья 58-я), вменяемость — невменяем, профессия — историк (в двух случаях по образованию, в третьем — по общему признанию: основоположник новой эры).

По отношению к Христу и Воланду с успехом может быть применена (и была применена Бэлзой) диалектическая теология, трактующая Христа и Анти-Христа

(Антихриста) как единство противоположностей. Вопрос: куда девать неотличимого от них Мастера?

В рамках литературоведения ответить на данный вопрос нетрудно: автора романа о Христе естественнее всего отождествить с автором романа о Мастере, каковой автор — Булгаков — сходством всех трех персонажей ничего другого, видимо, сказать не хотел, кроме того, что они — его (автора) персонажи, которых он волен снабдить чертами своей биографии. Тогда, например, ясно, почему

Га-Ноцри не историк, а врач, а Воланд здорово говорит по-русски: Булгаков — врач по образованию и порядочно говорит по-русски (еще по-французски, ну и, понятно, знает латынь и по гречески) . С таким объяснением мы бы первые и согласились, если бы не Мастер.

Почему Мастера называют Мастером? Потому ли, что Воланд — "мессир", то есть "господин"? Или Воланд потому "мессир", что Мастер — мастер, то есть исполнитель? Но из текста ясно, что господин и исполнитель — одно и то же лицо! Круг замкнулся.

Что же осталось за пределами круга? Время: 20-30-е годы, место — Москва, сам Булгаков и то, что он писал. А писал он в это время и в этом месте не только роман "Мастер и Маргарита" — писал он еще "Театральный роман", прервав ради него работу над "Мастером"; "Театрального романа" не закончил, вновь вернулся к "Мастеру", дописал, но доработать не успел...

Явление героя

...Литература есть знак неудачи. Неудачи в чем-то другом, нелитературном. Философии, вере, любви, самой жизни, наконец... Один пишет прозу как партитуру симфонии, стараясь не помнить, что симфоний он писать не умеет... Другой хотел бы влезть на гору и проповедью перевернуть мир — гора есть, но эпоха не та, и вот он пишет нравоучительный роман. Неразделенная любовь Булгакова — театр.

Дело не в том, что его пьесы на театре не ставились — какие-то ставились, не в том, что его пьесы хуже романов (они и правда хуже, но дело не в этом), не в том, что профессии писателя он был готов предпочесть ремесло актера, режиссера или рабочего сцены (думаем, все-таки не был готов). Но в том дело, что Булгаков хотел видеть жизнь разделенной на действия, освещаемую рампой, и такой жизнью распоряжаться полновластно, иными словами — быть режиссером собственного театра, в образе которого искусство для него только и существовало. Для Булгакова и гражданская война — действие первое (пьеса "Черный снег"), Христос — явление второе, а появление Воланда — Пятое ("Те же и Воланд").

В "Театральном романе" есть писатель, есть роман, есть театр и есть пьеса. Есть и оперный дьявол — Рудольфи, занимающийся скупкой литературных душ. В "Театральном романе" есть все, нет только Мастера и Маргариты.

Истинное противостояние романов (театрального и о Мастере) — это противостояние театров, но не Независимого и театра "Варьете", то есть МХАТа и Московского Мюзик-Холла (у Московского Мюзик-Холла не было соперников), но театра Станиславского и театра Мейерхольда.

Только Мейерхольд, один во всей Москве, именовался Мастером, носил черную шапочку с вышитой на ней буквой "М", ходил в окружении свиты с непременным переводчиком в ее составе; противники видели в нем Сатану, ученики — Пророка. И только Мейерхольд вывел на сцену Маргариту — свою жену Зинаиду Райх в спектакле по пьесе А.Дюма-сына "Дама с камелиями".

Ничто, кроме имени, не роднит Маргариту Булгакова с Маргаритой Гете — невинной жертвой Фаустовых сомнений, в то время как с Маргаритой Готье Мейерхольда ее связывают черты облика и поведения, не выводимые ни из романа, ни из демонологии.

Первая мизансцена — Маргарита выезжает верхом на бароне Варвиле — превращается

в полет домработницы Наташи на борове Николае Ивановиче (видеть в борове — барона представляется нам более реальным, чем Николая Ивановича Бухарина — в борове Николае Ивановиче). Подмена госпожи служанкой — классический театральный трюк, известный до Мольера, у Мольера и после Мольера. Реликт именно этого водевильного приема мы находим в эпизоде, где Маргарита дарит Наташе свои платья: древнейшая семантика обмена платьями — это обмен личностями, каковой обмен и совершается в ту минуту, когда Наташа незаконно использует остатки волшебной мази и тоже становится ведьмой, то есть, по сути, — двойником Маргариты. Более того, во всех постановках "Травиаты" — оперного варианта "Дамы с камелиями" — неизменно присутствует сцена, в которой умирающая Виолетта (итальянский псевдоним Маргариты Готье) дарит своей горничной уже ненужные ей платья, меж тем как с улицы врываются в окно веселые звуки весеннего карнавала... Карнавал, театр и волшебная сказка позволяют Булгакову подменить Маргариту Наташей, барона — боровом, поднять в воздух излюбленную Мейерхольдом конфигурацию — актер верхом на актере, и в таком виде непрямой цитаты сохранить в своем тексте поразившее современников начало мейерхольдовской "Дамы с камелиями".

Лестница, на верху которой Маргарита встречает гостей Воланда, есть прямая цитата из спектакля Мейерхольда: там лестница пространственно организовывала сцену и спектакль. Сцена же, в свою очередь, была залита светом десятков жирандолей, она буквально плавилась в свету, что и вызвало критику Коровьева:

"Вас удивляет, что нет света. Мы дадим его в самый последний момент. И тогда, поверьте, недостатка в нем не будет. Даже, пожалуй, хорошо было бы, если б его было поменьше". "Дадим света" взято из жаргона театрального осветителя; тогда "последний момент" — это поднятие занавеса, начало спектакля. Жирандоли, заметим, в спектакле Мейерхольда были подлинные, некоторые прямо из Франции. Перенесенные в роман, они создают досадное ощущение опереточной неподлинности бала у Сатаны.

Во имя Отца и Сына

Художественный провал этой сцены, как и вообще всей 2-ой части романа, не могут оспорить даже самые пристрастные служители булгаковского культа. Причина, кажется, ясна: доработать или переработать не успел. Но в каком направлении он должен был дорабатывать или перерабатывать? Направление указано рукописями первой части: устранение слишком явной зависимости от "Бесов". Быть может, и за второй частью стоял какой-то прототекст, требующий преодоления и трансформации? Какой? В русской литературе стилистика главы "Великий бал у Сатаны" аналогов не имеет, а поскольку нет в главе падучих звезд и поющих минералов, — оставим в покое и Вальпургиеву ночь. Зато вся эта, выпавшая из камина, толпа королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, сводниц, князей, баронов, фальшивомонетчиков и растлителей перед тем, как пронестись по московской квартире, уже прошлась по сцене московского театра в четвертом — заключительном — акте "Дамы с камелиями", на "Балу у Олимпии". Именно с театрального Олимпа преступная свора сверзилась в дымоход квартиры №50. Правда, часть этой труппы трупов — камеристки, Палермо, госпожа Тофана, испанские сапоги, граф Роберт, королева Марго, — неуместная, как будто, в московской дьяволиаде, и впрямь не театрального, а литературного происхождения, близкого, однако, спектаклю по отцовской линии: Дюма-отца. Что и он наследил в "Мастере и Маргарите", показал Гаспаров: по его мнению, Мастер, тайком пробирающийся из своей палаты в соседнюю — к Бездомному, — "это параллель с "Графом Монте-Кристо" (сцена в тюрьме между аббатом и Эдмоном"), да и вообще "тема Дюма приобретает немалое значение в романе... и в обнаружившимся впоследствии родстве Маргариты с королевой Марго".

В дополнение к "Графу Монте-Кристо", "Королеве Марго" и Гаспарову мы, со своей стороны, тоже кое-что приметили: мушкетерскую тройку адъютантов и сподвижников Воланда, из которых жовиальный Коровьев с его неизменным "авек плезир" напоминает

Портоса, остальные же оба распределяются между забиякой д'Артаньяном (Бегемот) и хитроумным Азазелло (Арамис). Недостающий граф де-ла-Фер, сумрачный и не склонный к веселью из-за преследующего его воспоминания (неудачно пошутил — жену повесил), — восстанавливается в преобразившемся Фаготе-Коровьеве — "темно-фиолетовом рыцаре с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом", точно так же, как в сбросившем маску Бегемоте — "худеньком юноше, демоне-паже", — угадывается Арамис.

Что же до их хозяина, всеведущего интригана Воланда, — то это, пожалуй, сам Ришелье, таки переманивший на кардинальскую службу трех королевских мушкетеров. Нам в детстве тоже случалось удивляться и недоумевать: почему это три мушкетера и один гасконец прислуживают ничтожеству-королю и трусихе-королеве, а не работают на умницу Ришелье, который к тому же был еще и литератором, и даже драматургом? Так что этот булгаковский отыгрыш мы так же хорошо понимаем, как и вообще его пристрастие к Дюма.

Но самое важное в этих связях литературы с действительностью — прямое, в самом романе провозглашенное родство московской Маргариты с Маргаритой Наваррской. С нашей точки зрения, именно внезапное появление на Москве еще одной Маргариты — Готье — из рода тех же Дюма позволило Булгакову слить детские претензии со взрослыми обидами и вернуть героине спектакля и романа королевские права.

Недосмотр исследователей до сих пор заключался в том, что за отцом (Дюма) проглядели сына (Дюма), за Мастером — Воланда, а за всеми ними — Мейерхольда.

Оркестровая яма

Режиссура бала у Сатаны с самого начала воспроизводит Мейерхольдовский спектакль: занавеса нет, вместо поднятия занавеса вспыхивает свет —

"— Я, я, — шептал кот, — я дам сигнал!

— Давай! — ответил *в темноте* Коровьев.

— Бал!!! — пронзительно взвизгнул кот, и тотчас Маргарита вскрикнула и на несколько минут закрыла глаза. Бал упал на нее сразу в виде *света,* вместе с ним звука и запаха".

"Звука"! У Мейерхольда звук и музыка такие же актеры, как декорации, реквизит и конструкция сцены. С той же тщательностью, что и реквизит, подбирал он музыку к спектаклю:

"Теперь к делу...

Мы Берем время расцвета *канкана.* А *вальс,* плавный, медленный, прозрачный, скромный, даже наивный (Ланнер, Глинка, Вебер) переходит в сладострастный, пряно-цветистый, стремительный *(Иоганн Штраус)* " (письмо В.Я.Шебалину от 24 июня 1933 года).

"Крикните ему: Приветствую вас, король вальсов!

— Кто дирижер? — отлетая, спросила Маргарита.

— Иоганн Штраус! — закричал кот".

Но никакого отношения к спектаклю не имеет негритянский джаз-банд, приглашенный Бегемотом и увеселяющий, наряду со Штраусом, гостей Воланда, — не было в "Даме с камелиями" джаза. Джаз, притом именно банд, притом именно негритянский играл в другом мейерхольдовском спектакле: "В спектакле "Даешь Европу!" (1924) играл *первый* джаз, появившийся *в Москве* — настоящий негритянский джаз Сиднея Бешэ".

Роль джаза Сиднея Бешэ Мейерхольд расписал так: "Игра будет сопровождаться музыкой (как у эксцентриков) ".

Десять лет спустя Булгаков джаз описывает:

"Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два, вырвал из рук крайнего музыканта тарелку, ударил ею по колонне. Улетая, Маргарита видела только, что виртуоз-джазбандист бьет по головам джазбандистов и те приседают в комическом ужасе".

"Вырвал тарелку", "бьет по головам", "в комическом ужасе" — это и есть предусмотренная Мейерхольдом музыкальная эксцентрика.

Консервация театрального впечатления десятилетней давности доказывает, что, при всей явной любви к МХАТу, Булгаков был тайно и мучительно заинтригован Театром имени Вс. Мейерхольда.

Театральный роман

Еще в 1923 году Булгаков посмотрел мейерхольдовский спектакль "Великодушный рогоносец". Спектакль Булгакову не понравился, Мейерхольд тоже. Особенно же не понравилась биомеханика: "Женщинана плечах у мужчин ездит". Но значимей прямой оценки — текст, в котором она высказана: "Биомеханическая глава" из очерков "Столица в блокноте". Главе предпослан эпиграф:

Зови меня вандалом,
Я это имя заслужил.

Ни монолог Репетилова, из которого взято двустрочие, ни сам Репетилов не имеют, как будто, отношения ни к "Великодушному рогоносцу", ни к Мейерхольду, ни к будущему булгаковскому роману. И все же эпиграф в судьбе обоих мастеров оказался пророческим: через несколько лет Мейерхольд ставит "Горе уму", а Грибоедов прочно войдет в роман о Мастере не только в образе знаменитого дома, но и всей булгаковской Москвой, ставшей вровень с Москвой грибоедовской.

Примечательно, однако, что репетиловский "вандал", отнесенный Булгаковым в 1923 году к разрушительной эстетике Мейерхольда, по не столь уж далекой фонетической ассоциации прячет в себе Воланда. Но и этого мало: в тех же очерках Булгаков описывает свои впечатления от других московских театров; в одном из них он "увидел у входа в партер человека. Он был во фраке. Первоначально так и подумал: не иностранец ли? От тех всего жди"; в другом московском театре перед ним "из воздуха соткался милиционер. Поистине это было гофманское нечто". Нужно ли напоминать, что на первых же страницах "Мастера и Маргариты" появляется элегантный брюнет в сером берете, с кривым ртом, "словом, иностранец", а перед потрясенным Берлиозом "соткался из ... воздуха прозрачный гражданин престранного вида"?...

Закрепленные за текстами театральные впечатления начала 20-х годов входят в роман, и Мейерхольд — вместе с ними. В 1928 году Мейерхольд возобновил спектакль "Великодушный *рогоносец",* а Булгаков принялся за "Консультанта с *копытом".* В 1934 году Мейерхольд ставит "Даму с камелиями", а пишущийся и бесконечно переписываемый булгаковский роман получает героиню с именем героини спектакля и сцену бала у Сатаны, воспроизводящую бал на сцене Мейерхольда. Любопытно все же узнать, в чем сам Мейерхольд видел смысл своего спектакля?

"Разврат альковный вырастает в разврат вселенский... Сбросили плащи, все ню, несколько

Секунд, блеснет, все оголится. Все окунается в оргию. Впечатление у зрителя должно остаться такое: предстоит ужасная ночь, страшная оргия" (письмо В.Я .Шебалину от 24 июня 1933 года)".

"Ужасная ночь", "страшная оргия", "вселенский разврат"... Есть одно только слово, способное закончить этот ряд и заменить его — "шабаш".

Стало быть, буржуазную мелодраму Мейерхольд замыслил не как трагедию даже, но как мистерию ("разврат вселенский"). Перенеся время, описанное Дюма-сыном, из провинциальной тиши 2-й республики ("разврат альковный") в эпоху 2-й Империи, Мейерхольд задел одну из центральных булгаковских тем — имперскую, неважно, что в данном случае речь шла об империи Наполеона III, неравновеликой ни 1-му, ни 111-му Риму.

Быть может, именно эта имперская "Вальпургиева ночь" (кстати, любимый Булгаковым "Фауст" Гуно тоже принадлежит культуре 2-й империи), срежиссированная "темным

гением", стала для Булгакова источником художественного потрясения. Возможен и параллельный сюжет ассоциаций: Франция... французская пьеса... Мейерхольд, пригретый абсолютной властью... театр и государство... Это путь от "Жизни господина де Мольера" к "Запискам покойника" ("Театральному роману").

Одно несомненно: на сочетании декоративной пышности, исторического маскарада ("сбросили плащи"), агрессивной эротики ("предстоит ужасная ночь, страшная оргия") строятся эпизоды (точнее — мизансцены) булгаковского бала у Сатаны: "На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно *слившись,* ...вертясь в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути".

Характерен, а для Булгакова странен стиль этих описаний — достаточно поставить глаголы в настоящем времени, чтобы получить специфическую прозу режиссерских разработок и отчетов театральных критиков... Ладно, скажем мы себе, себя мы, так и быть, убедили, все сбылось. Это факт. И Мейерхольд — факт, и Маргарита, и Штраус... А где камелии?

Перевернутый букет

...Что делает человек, чтобы спрятать лист? Он сажает лес. Что делает автор, чтобы спрятать цветок? Он сажает цветы: орхидеи, тюльпаны... Целую оранжерею вырастил Булгаков для бала у Сатаны — пальмы, лианы... Но ни орхидеи, ни тюльпаны нигде в романе больше не водятся. Роза и только она — цветочный герб романа: Мастер — "Я розы люблю"; "не любил запах розового масла" Пилат. Стало быть, именно розу должны мы отыскивать в зарослях 23-й главы.

"В следующем зале не было колонн, вместо них стояли стены красных, розовых, молочно-белых *роз* с одной стороны, а с другой — стена японских махровых *камелий".*

Стенка на стенку — символ на символ. {4}

Глава заканчивается как спектакль — убывает свет:

"Колонны распались, угасли огни, все съежились, и не стало никаких фонтанов, *камелий* и тюльпанов. А просто было, что было: скромная гостиная ювелирши, и из приоткрытой в нее двери выпала полоска света. И в эту приоткрытую дверь и вошла Маргарита".

Действие переносится за кулисы, где после бала отдыхают действующие лица и исполнители. Подслушаем их давно знакомые реплики:

"— Нет, Фагот, — возражал кот, — бал имеет свою прелесть и размах.

— Никакой прелести в нем нет и размаха также, — сказал Воланд".

Согласимся с ним. Действительно, ни прелести, ни размаха нет в булгаковской главе. Слишком видны следы другого Мастера, описание впечатления не создает впечатления. Глава не выписана, чужой реквизит не вынесен. И все-таки мы не можем не радоваться:

4

Как бы ни была велика эрудиция истинного художника, ее всегда оказывается слишком много с одной стороны и недостаточно — с другой. Избыточная, то есть не причастная творческим замыслам, информация выносится на периферию памяти, недостающая же берется из экономящих время и энергию недорогих источников (разговоры со специалистами, словари, справочники, учебные пособия и т.п.). Для Булгакова таким источником служил энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона. Среди интересовавших писателя статей (Аква Тофана, Аракчеев, Аттила, Борджиа, Брюс, куртизанки, кокотки и др.") мы находим подчеркнутую и перечеркнутую, то есть важную и просмотренную, — "Камелии". Примечательно также, что в то время как множество имен и наименований, намеченных Булгаковым для описания бала у Сатаны (те же Аракчеев с Брюсом или Бренвилье, Равальяк и Чингис-Хан), на бал так и не попали, камелии были заиграны дважды в трех важнейших для романа ситуациях: вместе с розами, Маргаритой и театром.

неудача автора обернулась удачей для исследователей, позволила обнаружить театральный прообраз, исказивший игровую природу булгаковского слова. Преодолевший Достоевского, Булгаков не сумел преодолеть Мейерхольда, ибо Мейерхольдово царство не от мира сего — литературы, но от мира того — театра, гипнотической коробочки, где "горит свет и движутся... те самые фигурки, что описаны в романе".

Тем не менее, при всей очевидной привязанности главы к спектаклю, на балу появляется персонаж, к театру никакого отношения не имеющий, но для романа, судя по его появлению и в следующей главе, — важный: Фрида. Не участвуя в спектакле, Фрида-детоубийца не имеет ничего общего и с бездетной Маргаритой.

Чтобы окончательно утвердить Маргариту в ее театральном достоинстве, бал заканчивается тем, с кого начинается спектакль Мейерхольда: появляется барон, барон Майгель. И — решающее доказательство:

"Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве". Что мешало Мастеру сказать "мимоза"? Ведь никакие иные желтые цветы первыми в Москве не появляются! То же самое, что заставило его сказать "родной", перечисляя известные ему языки. "Родной" вместо "русский". Мастер опускает "русский", потому что он одновременно и Ешуа с родным арамейским, и Воланд, у которого черт знает какой язык был родным. Назвать цветы по имени означало бы для Булгакова отнять у романа аромат тайны.

Чертовы качели

Тайна романа о Мастере — это Мастер. Не тот Мастер, который написал роман о Понтии Пилате, но тот, который

За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил
— Творец и Режиссер.

Понятно, что образ Мейерхольда в этих пастернаковских стихах переложен на партитуру Книги Бытия:

...носился, как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.
И протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Но почему никто до сих пор не обращал внимания на абсурдную сбивку в одном образе двух персонажей:

Так играл пред землей молодою
Одаренный один режиссер,
Что носился, как дух над водою,
И ребро сокрушенное тер.

"Дух над водою" - это Он, Творец Мира, Господь, но "ребро сокрушенное тер" не Господь, но сотворенный Господом Адам, выводящий в мир Еву. Откуда же у Пастернака "и", союз, сводящий творца и сотворенное в одно целое? Ни в незнании, ни в непонимании Священного Писания подозревать Пастернака мы не можем. Остается подозрение в умышленном, то есть смысловом, искажении: для Пастернака Мейерхольд одновременно и Творец и Сотворенное, Бог и Человек или, на языке театра, режиссер и актер. Мейерхольд на самом деле был режиссером и актером, с перевесом, правда, в сторону режиссуры. Поэтому строки:

"Вы всего себя стерли для грима,
Имя этому гриму — душа",

опять возвращают нас от объекта божественной хирургии — Адама — к Вдохнувшему

в него жизнь. Но в стихотворении Мейерхольд — Бог; он вдохнул душу в самого себя, как режиссер — в актера, а заодно и в нее: стихотворение посвященно Мейерхольдам — ему и ей, Адаму и Еве — Мастеру и Маргарите.

Если наша догадка верна, и Булгаков прочел Мейерхольда близко к тексту Пастернака, объяснимы немыслимые для Гете своеволие и самостоятельность булгаковской Маргариты: библейская Ева вступила в диалог с Дьяволом.

Пастернаковский текст обратим полностью: если режиссер — Бог, то и Бог — режиссер, если театр — Мир, то и Мир — театр, если пьеса — "дебют роковой" (то есть премьера), то и роковой дебют — начало мировой истории — пьеса.

Предварительный вывод: Мейерхольд для Пастернака — Миф, миф Начала, начала Мировой истории. "Наобум размещенные светила" — это театральные юпитеры, но и обратно; театр — Космос, но и обратно; Душа — грим, но и обратно...

Раскачать такие космические качели был способен не только талант Мейерхольда, но и самоощущение эпохи. Она-то и понимала себя не иначе как Новую Эру, Новый Мир и Сотворение Мира. И население эпохи, по крайней мере нервная и впечатлительная часть, понимало ее точно так же. Разногласия с эпохой определялись тогда отношением к этой новизне. И к Мейерхольду.

Но как только заводится речь о Творце и Творении, обязательно появляется еще одно действующее лицо — исказитель и соперник, злокозненный соучастник, вольный интерпретатор, вольный до полного уничтожения интерпретируемого. Не замечательно ли, что новая постреволюционная догматика, преодолевавшая хаос революционного сотворения, обвиняла Мейерхольда прежде всего в искажении классического наследия (Замысла!). Исказитель Замысла — ритуальная формула Сатаны в теологической критике. Но ощущение мейерхольдовского сатанизма возникает и на другой стороне, там, где сама Новая Власть воспринимается как искажение Замысла, а классические формы театра — как верность Завету. Тесные отношения Мейерхольда с властью толкуются в системе борьбы двух систем, системы Станиславского и системы Мейерхольда; революционный режиссер отождествляется с Режиссером Революции. Булгаков — верноподданный МХАТовской монархии — искупает бытовую сатиру на нее ("Театральный роман") мистической сатирой на нигилиста Мейерхольда, запечатлевая его в образе Воланда.

Пастырь

Что же получается? Воланд — это Мейерхольд, но Воланд и Сталин. Здесь противоречий нет: оба — Сталин и Мейерхольд — олицетворяют власть, один — государственную, другой — театральную, что с описанной выше точки зрения одно и то же. Правда, для этого необходимо признать Сталина гениальным творцом. Мы, ясное дело, так не считаем, и это делает нам честь. Мейерхольд, Пастернак и Булгаков, быть может, с нами бы не согласились, и это им чести не делает. С другой стороны, мы-то сами тоже ведь не Мейерхольд, а других Мейерхольда, Пастернака и Булгакова у нас нет. Приходится работать с тем, что есть. А есть у нас вот что: доказанные тождества

Воланд — Мастер — Га-Ноцри

Мейерхольд — Воланд — Мастер

Сталин — Воланд

Булгаков — Мастер

Из чего, к сожалению, следует не только тождество Булгаков — Мейерхольд, но и

Сталин — Га-Ноцри!

Бессмысленно призывать на помощь православный или манихейский гнозис, ничто нам не поможет. Литература — письмо, а не Писание, пути автора исповедимы. Литературный текст — это исповедь или умолчание: тождество "Сталин — Христос" из текста романа

выводимо, но в самом романе не содержится.

У нас нет недостатка в биографических данных касательно отношений романных прототипов: в спектакле с участием Булгакова, который Сталин отрежиссировал, взяв себе главную роль, вождь выступает в обаятельной роли Спасителя:

Сталин: — Я прочел ваше письмо и я судовольствием сделаю все, что в моих скромных силах. (С мягким юмором) Я еще имею небольшое влияние. Я попрошу Станиславского возобновить вашу пьесу "Дни Турбиных". (С легкой усмешкой) Я думаю, он не откажется оказать мне эту услугу.

Спаситель есть, а Христа нет, потому что Спаситель этот — Воланд: "Я прочел ваше письмо..." — "Ваш роман прочитали"; "Я еще имею небольшое влияние"

— "Мне ничего не трудно сделать и тебе это хорошо известно"... Тогда последний приют Мастера, столь многих раздражающий своей незаслуженной игрушечностью, есть ничто иное, как "дом Турбиных" на сцене МХАТа. Но и Станиславский не Христос!.. Нам явно не хватает какого-то промежуточного текста, чтобы все эти реальные фигуры расставить так, как они стоят в романе. Есть такой текст!

Работа над романом ознаменована двумя драматическими отступлениями. О первом мы уже говорили — это "Театральный роман". Второе — пьеса "Батум" 1938-го года. Пьеса была запрещена к постановке в самый последний момент. По воспоминанию Е.С.Булгаковой запрет исходил лично от Сталина, которому не понравилась сцена собственного избиения. Били юного Отца народов царские жандармы, да еще в присутствии зрителей. Сталина понять легко, труднее понять мотивы Булгакова: зачем он, во-первых, эту сцену написал, и почему отказался снять, во-вторых? Адресуем Булгакову реплику батумского губернатора из второго акта той же пьесы:

"Зачем побили? Ведь, если побили, значит есть в этом избиении какой-то смысл! Подкладка, цель, смысл!!"

Положение наше куда хуже губернаторского: у того побили какого-то Панаиота на Сидеридисе, грека-приказчика, а здесь Вождя и Учителя... В этом то уж, наверное, есть какой-то смысл и какая-то подкладка?! Давайте посмотрим, как бьют его, болезного:

"Первый надзиратель: Вот же тебе!.. Вот же тебе за все! (Ударяет ножнами шашки Сталина). Сталин вздрагивает, идет дальше. Второй надзиратель ударяет Сталина ножнами. Сталин поднимает руки и скрещивает их над головой так, чтобы оградить ее от ударов. Идет. Каждый из надзирателей, с которым он равняется, норовит его ударить хоть раз. Трейниц появляется в начале подворотни, смотрит в небо".

Один беспомощный и трогательный жест товарища Сталина выдает его с головой: над ней (головой) он складывает руки крестом — перед нами сцена избиения Христа римскими солдатами. Только тогда понятно поведение жандармского полковника Трейница ("смотрит в небо"), то есть понимает причастность происходящего Богу, с одной стороны, и делает вид, что не видит, с другой, короче — умывает руки. Завершая эту сцену, Булгаков еще раз сводит Сталина с Пилатом:

"Сталин (встречается взглядом с Трейницем. Долго смотрят друг на друга. Сталин поднимает руку, грозит Трейницу) До свиданья!

Занавес

Конец 111-го действия".

Разумеется, не только эта сцена, не только это действие, но и вся пьеса набита евангельской символикой, сакральным оказывается все: начало века — начало летоисчисления, Батум — восточная окраина Третьеримской империи, само имя уже звучит по-другому, и молодой грузин Иосиф становится молодым иудеем с таким же невыясненным происхождением по отцовской линии (князь? сапожник? айсор?). Впрочем, интерпретация наша практически излишня: до самого последнего момента — сдачи в Репертком — название пьесы было — "Пастырь".

Художественные особенности пьесы "Батум" — не приведи господи!.. Опыт такого творчества у Булгакова уже имелся: "Через семь дней трехактная пьеса была готова. ...я, не

стыжусь признаться, заплакал! В смысле бездарности — это было нечто совершенно особенное, потрясающее. На что же я надеюсь, безумный, если я так пишу?!". Действительно, на что же он надеялся?

Он надеялся на то, что пьеса "Батум", с учетом телефонного спектакля, даст ему возможность выжить. Пьеса писалась по заказу (к 60-летнему юбилею героя), а тогда тем более непонятен отказ изменить одну сцену, отнюдь не лучшую (ни лучших, ни худших сцен в этой пьесе нет). Значит, цена этой сцены превышала — в глазах Булгакова — цену жизни. Почему?

Труды и дни

Потому что отказ от этой сцены означал метафизический крах.

Булгаков был человеком Империи. У него не поднялась рука вписать в свой первый роман настоящее имя города, в котором он родился и вырос, ибо от настоящего имени припахивает чем-то исторически и этнически двусмысленным, напоминающим местное наречие, сходное с пародией на имперскую речь. Булгаков переименовал Киев в Город, что переводится на родной язык как urbs, а где urbs, — там orbis, где Город, — там мир, где мир, — там Рим. Потому и называется роман "Белая гвардия", а не "армия": "гвардия" — из лексикона Империи, что моментально превращает врага — петлюровское движение — в бунт давно покоренного и латинизированного туземного племени. Распадение же гвардии на "красную" и "белую" не более, чем эпизод имперских междоусобиц: триумвиры... триумвираты... восстания легионов против центральной власти, которые заканчиваются расширением центральной территории, короче — см. учебник римской истории для V-го класса гимназии. Согласно тому же учебнику, междоусобицы замирают перед лицом угрозы имперской целостности. Что и происходит в "Белой гвардии".

Одно дело — революция: это ночь, разруха, апокалипсис. Иное дело — государственность: это труды и дни (Турбиных). Домостроительством Булгаков был озабочен, всякому его проявлению — рад (например, явлению фраков и милиционеров в фойе московских театров в начале 20-х годов). И потому сотрудничал в сменовеховской газете "Накануне": мнились 20-е годы кануном возрожденной российской государственности, она же никакой другой, кроме имперской, быть не может. "Вперед — назад. Вперед — назад", как писал в "Белой гвардии" Булгаков с надеждой.

Что ж до гвардейских поручиков и иных чинов, вопреки уставу бессонно ворожащих над своими бумагами, да, что до них и их отношений с империей, — они (отношения), не будучи никогда чересчур сносными, оставались все же вполне переносимыми. По крайней мере, если рукописи и сгорали, то только по воле неудовлетворенного ими автора. Конечно, человек, одержимый совершенствованием мира (Рима), и человек, одержимый совершенствованием собственного текста, — это две разные породы. Но договориться можно, благо прототипы под рукой: Мольер и Людовик, Пушкин и Николай...

И разве не те же надежды питали лучших, талантливейших из булгаковских современников? Пастернака, например? В надежде славы и добра глядел вперед он без боязни, поскольку начало славных дней Петра тоже ведь омрачали мятежи и казни, а, в конце концов, все обернулось не так уж и скверно: 37-м годом — столетним юбилеем со дня смерти Пушкина. Х1Х-ый век России и предыдущие века Европы переносятся в будущее, история превращается в футурологию. Отсюда постоянное стремление навязать высшей власти, которая вот уж какой год царствует спокойно, диалог: письма, рассказы о несостоявшихся беседах с глазу на глаз ("Кто это от Вас только что вышел, Ваше Величество?" "— Самый умный человек в России"...), пересказы и слухи о состоявшихся телефонных разговорах ("Я хотел бы поговорить с Вами о жизни и смерти"...). Это не приспособленчество литературы (и литераторов) к истории — это стремление приспособить историю к литературе: Людовик и Мольер, Николай и Пушкин... И ведь что-то такое обнадеживающее и впрямь проглядывало, какие-то жесты производились, какие-то слова

произносились, кой-какие события тоже имели место: Сталин на спектаклях "Дней Турбиных", например... Чем не Николай? Тот, правда, в свое время не выдержал испытания "Гаврилиадой", православный царь, помазаник Божий, был лично оскорблен пародией на Сына Божьего. А что, если подсказать новому самодержцу идею божественности ныне здравствующей и властвующей власти? Может ли намек быть более прозрачным, чем название "Пастырь", а символ более открытым, чем сложенные крестом руки Учителя и Вождя над избиваемой головой?.. Намек поняли: пьесу не приняли. Беда в том, что в метафизических играх, которые литература затевает с историей, ставки, как правило, политические, и хорошо, если проигрыш в политике ведет к смене метафизики. Действительность не поддалась на приманку аналогий. Претендуя на неслыханную новизну, "небывалая и невозможная", она отказалась разыграть миф Христа. И тогда Булгаков сыграл с ней в роман о Дьяволе. В уравнении "мир-театр" он окончательно выбирает театр. Приходится признать, что режиссер этого нового, заменившего старый мир театра — Мейерхольд. На смену уже описанному — Гомер, Мильтон и Паниковский — приходит триумвират "Мольер - Максудов — Мейерхольд"...

Выстрел

Кошмар лишней сцены преследовал Булгакова всю театральную жизнь:

"Боже мой! — воскликнул Иван Васильевич. — Выстрелы! Опять выстрелы! Что за бедствие такое! Знаете что, вы эту сцену вычеркните, она лишняя".

Почему Иван Васильевич боится выстрелов? Да потому, что стреляют у Мейерхольда, в спектакле "Последний решительный", в зрителей, отражая атаку фашистов, из пулеметов, холостыми... Отказ от выстрелов на сцене — это страх прислушаться к жизни. Этот страх поддерживал систему Цтаниславского, что и стало ясно Максудову, а до него Булгакову: "Эта система не была, очевидно, приложима к моей пьесе, а пожалуй, была и вредна ей".

Между тем, будучи, как жук к пробке, привязан к театру вообще, Булгаков хотел создать на месте "Театрального романа" театральную утопию, добиться мирного сосуществования в одном тексте двух систем. Первой — Мейерхольда — отдана Москва, второй — Станиславского — Иерусалим. В Москве стреляют, в Иерусалиме режут (кинжалом, как того и добивался Иван Васильевич). Разумеется, 2000 лет назад в Иерусалиме стрелять не могли, но почему Иуду прикололи кинжалом, а не отравили, задушили, утопили, почему он, наконец, отступил от классического сценария и сам не повесился?! А в том дело, что К.С.Станиславский, вслед за мейнингенцами, потрясшими в 1891 году Москву и лично Константина Сергеевича, стремился к исторической достоверности (отсюда его горячее стремление убедить Максудова фактами: "Нет, (кинжалы) применялись, мне рассказывал этот... как его... забыл... что применялись... Вы вычеркните этот выстрел!"54). Иерусалим Булгакова с его тяжелой декоративностью и массовыми сценами за сценой кому-то нравится, кому-то нет. Нам — нет. Но Москва! Москва нравится всем, ибо Москва — царство Воланда и Мейерхольда.

Не странно ли вам, что Воланд оказывается мастером прежде всего по театральной части? "Варьете", бал... Даже стукач Майгель — и тот член Зрелищной комиссии. Власть Воланда ограничена стенами театра: после конца спектакля платья исчезают, а деньги превращаются в бутылочные наклейки, даже кот — и тот стреляет холостыми.

Театр, однако, продолжается там, где Воланда нет: сдача валюты во сне Никанора Ивановича — это спектакль Мейерхольда по пушкинским мотивам (какой-нибудь "Скупой рыцарь", современное прочтение). Сравнив сдачу валюты с балом у Сатаны, мы ясно видим, почему бал не удался: сдача валюты — это преображение чужой стилистики в собственную поэтику, бал — описание чужого стиля.

Ко времени писания второй части романа глава о валютчиках, как и сами валютчики, была уже анахронизмом. Людей исчезало все больше, а валюты не было совсем. Тем не менее, валютный спектакль в романе сохранен. Значит, общий взгляд на режиссера вообще и

Мейерхольда в частности остался у Булгакова прежним, что вынуждает нас сказать еще несколько слов о природе литературного текста.

Черный вечер, белый снег...

...Литературный текст не есть прямое производное действительности. Между жизнью и литературой размещается особый тип реальности, называемый языком, каковой язык и позволяет переводить действительность в текст. Язык содержит в себе тип отношения к действительности и ее оценку — прагматическую и эмоциональную. Язык есть достояние группы, очень большой — народ — или совсем небольшой — водители такси, театральные критики, живодеры, лесбиянки... Оттого, что наука называет групповые языки "социальными диалектами", а общественность — "жаргонами", суть дела и языка не меняется. Жаргон, язык и социальный диалект в равной степени обеспечивают понимание жизни, ее оценку и трансформацию в художественные образы.

Каким бы изощренным сознанием ни обладал Булгаков, невозможно представить, что он единолично создал систему, в которой понятия "режиссер" — "актер" — "дьявол" — "спаситель" стоят в одном словесном ряду. Иными словами, мы хотим сказать, что между романом "Мастер и Маргарита" и действительностью стоит язык какой-то группы.

Определяется он безошибочно: это язык позднего символизма и антропософии. Время возникновения этого языка приходится на конец Серебряного века.

Символизм создал первую в истории России тотальную культуру и, следовательно, тотальный язык. С точки зрения символистской тотальности, обыденная жизнь лишалась своей обыденности и приобретала характер знаков высшей реальности. Иными словами, жизнь стала текстом. Смысл текста располагался где-то вне его, а сам текст мог быть только шифром. Знание шифра равно обеспечивало понимание жизни и литературного текста. Оттого в символистском бытии все было символистским: стихи, разговоры, любовь и проза. "— Как живете, Иван Иваныч? — Предсмертно живу, батенька, предсмертно!". В данном диалоге, истолкованном как надо, слово "предсмертно" вовсе не указывает на прискорбное состояние здоровья ответчика, но лишь на ожидание Озарения, стояние на краю Бездны, прислушивание к Музыке Сфер или намек на Свидание с Вечной девушкой, которая — Смерть. Но и Смерть не смерть, а — знак Оттуда.

Бездна, Вечная Женственность, Демон, Дух, Дьявол, Завет (Третий), Крест, Логос, Маг, Маска, Музыка, Пол, Прекрасная Дама, Роза, Сатана, София, Театр, Учитель, Черт, Эрос, Я (высшее), — вот, по необходимости краткий, словарь новоречи символиста.

Из-за отсутствия такого "Словаря" поэма А.А.Блока "Двенадцать" до сих пор не понята (не прочитана) ни поклонниками, ни хулителями. И те и другие читают ее как нечто написанное на языке, который мы привыкли полагать родным или русским, тогда как это только орфографическая иллюзия: поэма написана на символистском. Нельзя, конечно, закрывать глаза и на то, что автор поэмы сознательно вводил читателя в заблуждение: по орфографическим нормам его языка каждое слово должно писаться с большой буквы (кроме, разумеется, имен собственных и предлогов) :

Черный Вечер
Белый Снег
Ветер, Ветер...
на Ногах не Стоит Человек...

катька с ванькой Занята.
Чем, Чем Занята?

Язык этот, понятно, любопытен, возвышен, фантастичен и все-таки не булгаковский. Чтобы Булгаков смог им воспользоваться, понадобилась антропософия.

Черным по Белому

Антропософия пришла в Россию на готовое или, как в случае Андрея Белого, Россия пришла в антропософию с готовым. Антропософия дала символизму то, чего ему не хватало: социальность и историчность, а также то, в чем символизм не нуждался: организацию и организатора.

"Отсюда невыразимо оригинальна его позиция как "ДУХОВНОГО УЧИТЕЛЯ"; он первый в истории тип "ДУХОВНОГО ВОДИТЕЛЯ" "". Каковым Духовным Водителем "объяснимы и углубляемы по-новому теория электронов, Бор, само строение материи".

Кто Сей, проливающий свет на строение электрона? Кто, не будучи Бором и физиком, провозгласил атом бесконечным, а строение материи понимал как никто? Скажете — Ленин? Как бы не так! — Доктор Штейнер, отныне и до конца следующий страницы — только он!

"Вскрываются детские болезни развития; показывается, какие опасности грозят обществу, если болезни не будут ликвидированы".

"...в связи с Вольтом вскрылись впервые разные антропософские партии; в связи с ним он поднял вопрос о точной установке проблем пола; в ряде обсуждений горячо заклеймил уклон "БОЛЬТИЗМА", могущий ютиться под флагом антропософии" .

"...тут прежде всего выступает "ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СЕКРЕТАРЬ", организатор-практик, создавший в несколько лет из ничтожной кучки огромное движение, насчитывающее тысячи".

"Иногда разговор зацеплялся: "А знаете, что говорит Планк в своей последней книге?" Тут назвал заглавие книги: "Вы ее запишите: у Планка преинтересная мысль!".

"Сколько просто плохих статей написано "УЧЕНИКАМИ" лишь оттого, что они начинают от цитаты Штейнера: один затанцевал от "КАЧЕСТВА, ОПРЕДЕЛЯЮЩЕГО КОЛИЧЕСТВО", договорился до несообразности столь же абстрактной, как и те, которые отправлялись от "КОЛИЧЕСТВА, ОПРЕДЕЛЯЮЩЕГО КАЧЕСТВО", потому что в целом контекста "КАЧЕСТВО И КОЛИЧЕСТВО ДАНЫ... В ВОСПРИЯТИИ", что — все меняет".

Нетрудно видеть, что не только антропософия пришла на готовое — ср. "Материя есть реальность, данная нам в ощущении".

Все цитаты взяты из драгоценных "Воспоминаний о Штейнере", принадлежащих Андрею Белому (ему же принадлежит и орфография). Написанные за три недели 1929 года, эти воспоминания представляют собой краткий курс истории антропософии, задуманный как оправдательный документ, в виду начавшихся уже "исчезновений" русских антропософов. Чтобы показать изначальную близость идей антропософии большевизму, Белый максимально приближает антропософскую символику к языку власти. Истина же, однако, в том, что ему не пришлось особенно напрягаться: язык власти был во многом порождением символизма и антропософии. Власти не только большевистской и не только русской:

"Херр Бугаев — бунтует!" — "А? — Только-то!" И тут попадись под руку любой "фюрер" или "фюрерша" движения, — им не поздоровилось бы".

"Фюрер Движения"! А на дворе, заметим, только 29-ый год.

Связь между Духовным Водителем и Вождем Нового типа ("Корифей Всех Наук"), между культом культуры (антропософия) и культурой культа ("реальность, данная в ощущениях") настолько очевидна для Белого, что он простодушно демонстрирует другую сторону образа Вождя и Учителя — театральную и игровую.

"В нем жил и великий актер. "АКТЕР" — это требует оговорки... Когда я говорю "АКТЕР", я разумею не жизнь, а сцену.

Он был бы великим СПЕЦОМ театрального искусства, если бы смолоду он пошел на сцену... В этом-то специфическом смысле называю я его великим актером: не в переносном, а в прямом".

(Источник приведенного пассажа — историческая фраза: "Какой великий актер умирает!" — Нерон, Рим, пожар).

"Удивительный режиссер жизни связан был с "доктором"; деятельность режиссера есть деятельность координирующая, как деятельность дирижера; доктор — был еще более

удивительным ДИРИЖЕРОМ в самом широком смысле: дирижером предприятий, возникающих в обществе" .

"Когда я говорю "РОЛЬ", "ГРИМ", — я говорю намеренно скромно; "ТЕОСОФЫ" поставили бы вместо слова "РОЛЬ" — "ИНКАРНАЦИЯ"; вместо же слова "ГРИМ" — "ОГРОМНАЯ ДУХОВНАЯ АУРА" ".

"Разумеется, — это была игра высшего, я сказал бы "БОЖЕСТВЕННОГО" порядка"". "И потому-то в КОНТАКТЕ моих воспоминаний о Дорнахе в первую голову лежит узнание о докторе, КАК РЕЖИССЕРЕ.*{5}*

Он любил СЦЕНУ; и он — знал сцену... Он... стоял на сцене, отирая платком испарину: "Зо Мусс Ман Шпилен" ("Так надо играть"), кажется, вырвалось у него. Это была уже не в потенциальном смысле игра "великого артиста", а в совершенно реальном. На другой день я сказал доктору: "Херр доктор, — вчера я вас некоторое время ненавидел, когда вы были чертом".

Как надо играть?

... — "Не принимай национальные особенности за индивидуальные достоинства", — сказала одна мама одной дочке, увидев ее однажды с красавцем-грузином. Нет, мы не хотим сказать этим, что Пастернак был антропософ. Более того, Пастернак не был антропософом. Но с конца 10-х до начала 30-х годов интеллигенция разговаривала на языке антропософии, посредством его осмысляя и зашифровывая реальность.

"Так играл пред землей молодою
Одаренный один *режиссер..."*
— то есть "игра высшего, я бы сказал "БОЖЕСТВЕННОГО" порядка".
"Ваша правда — так надо играть..."
— "Зо Мусс Ман Шпилен".
"Имя этому гриму — душа..."
— вместо слова "ГРИМ" — "ОГРОМНАЯ ДУХОВНАЯ АУРА".

Пастернак не первый написал портрет Мейерхольда-демиурга, справедливее сказать, что он был последним. В 1918 году М.Кузмин посвятил Мейерхольду свою книжку о Калиостро70, актер же и антропософ Михаил Чехов уже прямо вывел "биомеханику" из эвритмии д-ра Штейнера, а самого Мастера-Мейерхольда — окрестил "Темным гением", то есть "Гением Тьмы".

Симбиоз Мейерхольда с Государством лишь открывал глазам привычно мыслящей интеллигенции тайный характер государственности: сатанизм, ариманизм, люциферизм.

"Мы все — АРИМАНИКИ, ЛЮЦИФЕРИКИ, то есть склеротизованные неравновесия: и в "МИСТИЧЕСКИХ", и в "СКЕПТИЧЕСКИХ" восприятиях; мы — морок материальной "ОБЪЕКТИВНОСТИ" плюс морок мистических иллюзий. Вспомните: первый итог самопознания героем "МИСТЕРИИ" Штейнера: явление Люцифера и Аримана".

Так что напрасно И.Ф.Бэлза вменяет в достоинство М.А.Булгакову штудирование источников по истории зороастризма, манихейства, тамплиеров, розенкрейцеров и даже подбрасывает в его библиотеку книгу о богомилах (была такая ересь), вышедшую через семь лет после конца земной жизни писателя. Чтобы произвести Воланда из Люцифера и подарить своему критику фамилию Ариман, Булгакову достаточно было говорить на языке своей

5

Язык был взаимообратим: власть описывалась языком сцены, сцена разговаривала на языке власти - например, В.Э.Мейерхольд в статье "Смерть вождя", посвященной памяти Е.Б.Вахтангова, приводит замечательную цитату из К.С.Станиславского: "Режиссера подготовить не так трудно, но как найти вождя?".

эпохи, а в крайней нужде перелистать одну-две брошюрки Штейнера.

Даже прилипшее к Воланду звание "профессор" извлечено из того же реквизита:

"Добрый сказочник", ..."оратор", "мим", "профессор", *"мейстер";* целое из всех этих граней — в мягкогрустной, тихой сказке" (портрет Штейнера кисти Белого).

Ну, ладно: Люцифер — от люцифериков, Ариман — от аримаников, Мейерхольд — от Мастера, Мастер — от мейстера, профессор — от доктора Штейнера. А доктора куда деть? Доктора Фауста... Фауст-то уж наверняка из Гете?! — Нет, из Гетенаума.

Гетенаум — храм Гете, заложенный антропософами в 1913 году в швейцарском местечке Дорнах. Храм должен был простоять 300 лет и *сгорел* под новый 1923 год. На зеленых лужайках Гетенаума Штейнер ставил гетевского Фауста и "кончил тем, что перевоплотившись в роль, — стоял "Мефистофелем" перед эврит-мистками-ангелами; ...это был не доктор; это был — сам "черт".

Он — значительно мне улыбнулся и сказал фразу, слов которой я не запомнил; но смысл которой таков: "На то мы и "оккультисты", чтобы знать замашки и мины этого господина (он разумел черта) ".

Это, положим, даже не доказательство бытия Божия (коих, как известно, существует целых пять). Мало ли кто там блистал в роли Мефистофеля, да еще до Первой мировой войны? Шаляпин, например, в опере, да не в одной, а сразу в двух (Гуно и Бойто, как убедительно доказывает Гаспаров).

Оно, конечно, так, но у Шаляпина, хоть он был верующий (и даже православный), никакой особой связи с Христом не прослеживается. А у доктора — да!

В 1912 году, в Мюнхене, доктор Р.Штейнер огласил курс из пяти лекций — "Пятое Евангелие".

"А как было рассказано!
Воскресал Иерусалим до последних подробностей; стояли дома, цоколи;
я обонял пыль улиц, переосвященных солнцем, и слышал шуточки прохожих
и видел рабби Гилеля; злободневной современностью дышали образы...
Источник потрясения — факты биографии Иисуса... вдвинута биография
в XX век, став нашей; сдвинут **XX** век в первый, чтобы наши сознания
из ПЕРВОГО ВЕКА увидели события Палестинские.
Так бы я убого определил действие на меня курса".

Несмотря на убогость определения, становится совершенно ясным: роман "Мастер и Маргарита" существовал задолго до того, как был написан.*{6}*

6

У нас нет доказательств знакомства М.А.Булгакова с рукописью "Воспоминаний о Штейнере", есть только документальное подтверждение его личных связей с Андреем Белым:

"Глубокоуважаемому Михаилу Афанасьевичу Булгакову от искреннего почитателя. Андрей Белый (Б.Бугаев). Кучино. 20 сент. 26 г." — надпись на книге "Московский чудак" из личной библиотеки Булгакова76.

Связи, возможно, были не только личные, но и текстуальные; во всяком случае, эпизод с незадачливым буфетчиком в "Мастере и Маргарите" (будучи с визитом у Воланда и компании, забыл шляпу, вернулся, вместо шляпы получил бархатный берет с петушиным пером, каковой берет превратился в черного котенка и вскочив "обратно на голову Андрею Фокичу, всеми когтями впился в лысину") имеет некоторую параллель в романе А.Белого "Москва", где профессор Коробкин "цап ее (мнимую шапку) на себя! В тот же миг оцарапало голову что-то: из схваченной шапки над ярким махром головы опустились четыре лапы и пушистый развеялся хвост". По свидетельству Михаила Чехова такой же точно курьез — кот вместо шапки - приключился однажды и с самим автором - А.Белым - уже после выхода романа, в доме М.Чехова и на его глазах77. Стало быть, вся эта московская чехарда — антропософы, А.Белый, коты вместо шапок, расцарапанные головы - разыгралась сразу в двух реальностях - действительной и литературной - задолго до возникновения замысла "Мастера и Маргариты". Но и сам замысел, судя по новым свидетельствам и данным, возник раньше, чем принято было считать:

"В.П.Катаев в беседе (...) отнес формирование замысла к 1923 -1924 гг.; приведем также устные воспоминания М.С.Волошиной о пребывании Булгакова в Коктебеле в 1925 году: "С Максом много говорили об антропософии, мистических курьезах. Меня это тогда не интересовало, но когда я потом прочла "Мастера и

Кто вы, доктор Фауст?

...Есть "русский Шиллер", есть "русский Шекспир" и, отдельно, "русский Гамлет", есть "русский Гейне" и "русский Берне", есть даже русский Хэмингуей. А "русского Гете" нет, как нет "русского Фауста". То есть, конечно, переводили, знали, ценили... Но все как-то не западало в душу... Разве, что Боратынский посвятит стихи или Пушкин перепишет сцену... Но чтобы кто-нибудь воскликнул: "Я — Фауст. Холодеет кровь...", такого не было.

В русскую культуру Гете проник в двух видах, из которых оба — не его: антропософия и опера Гуно.

Эти два источника и две составные части русского Фауста сталкиваются в московской мансарде в сцене первого (неудачного) самоубийства Максудова:

"Но мне бог возвратит ли все?! "Батюшки! "Фауст"! — подумал я. — Ну, уж это, действительно, вовремя. Однако подожду выхода Мефистофеля"... Снизу донесся тяжкий басовый голос:

— Вот и я!

Дверь распахнулась, и я окоченел на полу от ужаса. Это был он, вне всяких сомнений... Короче говоря, передо мной стоял Мефистофель.

— Рудольфи, — сказал злой дух тенором, а не басом".

По чести говоря, никаких особенных загадок "Театральный роман" нам до сих пор не задавал, в частности, с именами; Иван Васильевич, понятно, Станиславский, почему И.В. — тоже понятно: царь Иван Васильевич (IV, Грозный), потому что режиссер, значит, самодержец и тиран. Имя же "Тудольфи" проще было считать случайным. Установлено, что в редакторе журнала "Родина" запечатлен Исай Лежнев (Альтшуллер). Ну, "шулер", игрок, нечистая игра, нечистая сила... А при чем здесь Рудольфи?

— Батюшки, Штейнер! Рудольф Штейнер! Доктор!*{7}*

И только пересечение этих двух жанров — антропософии и оперного — объясняет появление романа "Мастер и Маргарита" М.А.Булгакова и речения И.В.Сталина: "Это штука посильнее "Фауста" Гете: Любов побеждает смерть".

Почему Фауст? Почему Гете? Никогда и нигде не обнаруживал товарищ Сталин знания западных литератур. И вдруг, по поводу Горького, и даже не романа "Мать"?! Необъяснимо!.. То есть, конечно, объяснимо, если Вождь и Учитель разговаривал на том же языке, что и его писатели. А другого языка у него не было. Но есть одно тайное подозрение: а что, как загадочная эта фраза, — первая потаенная рецензия на роман Булгакова? Ведь, если роман существовал до написания, почему бы рецензии не предшествовать публикации?

...Итак, все сбылось, не правда ли? Тайное сродство Сталина и Булгакова, а их обоих с Дьяволом и Христом, тайное учение (антропософия), Новое (5-е) Евангелие, Ариман и

Маргариту", то что-то знакомое, о чем здесь говорилось, почудилось"78.

Если память не изменила современникам Булгакова, мы получили необходимое доказательство того, что и так нашли в тексте.

Обратим внимание на близость дат: 1925 — разговор с Волошиным; 1923-1924 - возникновение замысла романа; 1923 - посещение театра Мейерхольда.

7

В неоконченной повести "Тайному другу" — первых набросках "Театрального романа" (1929 год) редактор носит имя *Рудольф* Рафаилович.

Люцифер, мистика и гнозис — все это есть в романе. Мы сами, своими руками это *доказали* ! Иль Бэлза прав, и гений и злодейство — две вещи совместимые? И Булгаков впрямь написал гностический роман?

Нет, Булгаков не писал гностический роман, и антропософского романа не писал. Но антропософию знал, языком ее пользовался, в силу чего и оставил нам *пародию на антропософию.*

Игры кентавров

Пародия, как тип литературного поведения, существовала не всегда, по крайней мере, среди продукции первых шести дней творения мы ее не находим. Место пародии не среди плодов земных, а в зрелой культуре, от которой человек порядком устал, изнервничался и начинает ей сопротивляться. Но, и это важно, сопротивляться средствами самой же культуры. Иными словами, пародия возможна только тогда, когда за пародируемым устойчиво закреплена некая общезначимая ценность, идеологическая или художественная.

Объединив себя с символизмом и символистами, антропософия, как тотальная идеология, присвоила себе эти две ценности. Занимаясь стихами, театром или балетом, антропософия приучила видеть в искусстве средство уже не для заглядывают в миры иные, а перестройки этих миров:

"Мир объясняют не значением явлений, но воссозданием их в действии" — "Философы только различным образом объясняли мир, задача же состоит в том, чтобы переделать его" (первый постулат принадлежит Р.Штейнеру, второй — Марксу).

"Из всех искусств, — мог бы сказать Доктор, — для нас важнейшим является театр". А если он так и не говорил, он так действовал. Антропософия на подмостках называлась мистерией — словом, без которого не обходится ни один из современных толкователей "Мастера и Маргариты".

Мистерия *в* романе действительно есть: это история Ешуа Га-Ноцри. Но существует она только на правах романа в романе. Мало того: автор этого вставного романа — Мастер — упорно именует его "романом о Пилате", о Пилате, не о Христе.

В чем дело? Пилат — лицо историческое, Христос же, с точки зрения истории и Берлиоза, — личность сомнительная: то ли Он, но не был, то ли был, но не Он... Мастер — историк по образованию — предпочитает и в романе опереться на историческую достоверность — Пилата. Иными словами, нам предлагают исторический роман, вписанный, в свою очередь, в роман иного типа, в котором — тут сходятся все исследователи и комментаторы — ведущим жанром оказывается сатира на протекающую действительность. Итак, сочетание вечности в образе исторического романа с актуальным временем в облике сатиры образует жанровую природу булгаковского романа в целом. Однако, всмотревшись в этот жанровый кентавр, мы увидим, что само понятие "история" в нем несколько прихрамывает из-за двусмысленной реплики Воланда:

"— Я историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу, ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история".

Отец лжи солгал, как всегда: тем вечером на Патриарших приключились не одна, а сразу две интересные истории — Берлиоз попал под трамвай, а профессор рассказал историю Га-Ноцри, коей некогда был свидетелем (если не соучастником). При этом, надо полагать, он и Берлиоза-то пристроил под трамвай специально для того, чтобы сбывшееся предсказание ближайшего будущего подкрепило правдивость его показаний о далеком прошлом. Такой фантастический ход вполне уместен в романе, не претендующем на "реализм обыденной жизни", если бы не одно, всем известное и все-таки никем до конца не понятое обстоятельство: "интересная история", происшедшая в Иерусалиме, написана в Москве, она — не просто роман в романе, но история, вытекшая из романа, из художественного повествования, прямо скажем — из вымысла.

Русский сувенир

Философская (точнее — богословская) выжимка из булгаковской романной структуры выглядит, примерно, так: вначале было Слово, и было оно словом романа, художественным словом; история же — от всемирной до священной — есть материализовавшийся фантом литературного сознания. Такой текст не сверяют с реальностью (само понятие "реальность" в этом контексте испаряется), а — прочитывают. Сообщая двум литераторам, что Иисус Христос действительно существовал, Воланд не то, чтобы лжет, он — лукавит: Иисус Христос действительно существовал и существует как любой персонаж любой написанной книги, вот почему "и доказательств никаких не требуется". "Ваш роман прочитали..." И это — о Христе! Поистине, если перед нами и мистерия, то мистерия-буфф на сцене театра Варьете. Примечательна оборачиваемость фразы о прочитанном романе в творчестве Булгакова. Почти неизмененной мы встречаем ее в "Театральном романе": "Да, — хитро и таинственно прищуриваясь, повторил Ильчин, — я ваш роман прочитал". Ильчин — режиссер, речь идет о романе, который нужно переделать в пьесу, которой (как и романа) сюжет — гражданская война. Меж тем вокруг самой гражданской войны не закручивается ни один оборот фабулы, ни один поворот сюжета; ни один действующий в романе персонаж, включая и главного героя, не соприкасается с этим вчерашним прошлым: первичная реальность "Театрального романа" — роман о гражданской войне, его фабула — судьба пьесы по мотивам этого романа. Именно "Театральный роман" — самый полный, глубокий и исчерпывающий комментарий к "Мастеру и Маргарите", родоначальник его "генеалогии" и ключ к его "мотивной структуре". Сравним еще раз и с параллельным биографическим сюжетом: "Я прочитал ваше письмо", в результате какового прочтения романист и сатирик получил доступ к собственному театру с черного хода. Не только мировая, но и история отдельного человека есть производное литературного текста.

А что происходит с объемлющим романом, который сатира?.. Смысловое соотношение двух повествований обычно расценивается как соотношение положительного идеала (история Га-Ноцри) и отрицательного образа (Москва 20-30-х годов). В таком построении, в сущности, нет ничего экстраординарного: мировая литература показала, что сатира как жанр не препятствует помещению внутрь себя положительного идеала, иногда в согласии с намерениями автора (гуингмы у Свифта, Швейк у Гашека), иногда вопреки им (Дон-Кихот у Сервантеса). Относительно этой стойкой традиции не новаторство даже, а новация Булгакова состоит, вероятно, в том, что классической модели капусты (обрывая листья сатирического разоблачительства, мы добираемся до сладкой кочерыжки положительности), он предпочел конструкцию матрешки (положительный образ вложен в отрицательный образец). И все бы хорошо, все, как надо, если бы не материал, пошедший на булгаковскую сатиру, объект которой, согласимся,

— Русь советская 20-30-х годов. Материал этот — литература (в диапазоне от скрытых и явных литературных пародий до аллюзий, намеков и сквозных ассоциативных рядов) и театр в виде тотально театрализованной романной фабулы. Театр и литература — и только они

— представляют действительность романа, взывающую к разночтениям, в отличие от *действительности в романе,* вызывающей разногласия: была она такая или другая? лучше или хуже? что продавали в Торгсине в 20-е годы и что подавали на веранде ЦДЛ в 30-е?.. Литературо-, а не тайноведение связывает Москву и Иерусалим, скрытыми литературными цитатами проникая в поучения Ешуа, записанные Левием Матвеем.

Кошки-мышки

Заставив Мастера называть свой роман "романом о Пилате", позволив его критикам ударить и крепко ударить по пилатчине, изменив 33 года Иисуса на 27 лет Ешуа, Булгаков

сказал то, что хотел сказать: речь идет о романе, а не о романно пересказанном Евангелии, и о романном персонаже, а не о Спасителе. Но у всех почти романных персонажей есть литературные же прототипы, пришедшие из художественных близей и далей прямыми или реминисцентно-окольными путями. А это значит, что и у Ешуа есть такой прототип. Ключ к нему — возраст: 27 лет. Гаспаров проблему возраста решает каббалистически: Га-Ноцри, — рассуждает Гаспаров, — на 5 лет моложе себя евангельского, евангельский же герой, в свою очередь, на те же 5 лет моложе булгаковского Мастера, которому 38. Образуя среднее арифметическое между Га-Ноцри и Мастером, евангельский Учитель (Христос) указывает на кровную связь между ними, попросту говоря, — на автобиографичность образов и Мастера, и Га-Ноцри. Мы же полагаем, что у Булгакова был иной резон оборвать жизнь своего Ешуа на 27-ом году, и резон этот — Достоевский. До Булгакова в русской литературе только Достоевский предпринял попытку изобразить Христа в облике романного персонажа — 27-летнего князя Мышкина. В романную биографию князя сознательно и продуманно вписаны черты евангельского мифа: "галилейская" Швейцария с детьми, осликом и согрешившей Марией-Магдалиной (русский вариант Магдалины — Настасья Филипповна); разбойник, мытарь и ученик-предатель слились в одном лице и образе Рогожина (обмен крестами и поцелуями с князем перед попыткой убить его — парафраз евангельского: "Целуя — предаешь!"); "изгнание бесов" из нигилистов, настойчивый мотив публичной смертной казни... Точно так же черты романного Христа проступают в Христе булгаковского романа и его создателе — Мастере: психушка, в которую он попал, — и "заведение" для душевнобольных, из которого прибыл в роман (и в которое обратно из него выбыл) князь Мышкин; размышления князя перед копией с картины Гольбейна, изображающей только что снятого с креста Христа так, что "от этой картины у иного еще вера может пропасть", — и натуралистическое описание крестных мук Ешуа у Булгакова...

Автобиографический момент в образе Мышкина связан прежде всего со смертной казнью, — писательский же опыт Булгакова распределен между Мастером (гражданская казнь) и его персонажем — Ешуа: Голгофа в романе — это как бы обратный ход метафоры, фабулизация языковой идиомы, то есть образ предельных мук и унижений. К тому же, упрямо именуя Голгофу Лысой горой, Булгаков прямо отсылает читателя в Киев, еще и еще раз подчеркивая романно-автобиографический характер происходящего. Вспомним и Маргариту Готье, оспоренную образом Настасьи Филипповны, но, в качестве полемического прототипа последней, прочно вошедшую в литературный контекст романа "Идиот", — и сопоставим с булгаковской Маргаритой, известной французскими связями по линии той же семьи Дюма. Но и этого мало: в роман Булгакова вошли не только герои, но и некоторые конструктивные моменты романа Достоевского.

Обе книги начинаются точными календарными и метеорологическими указаниями и появлением двух персонажей, словесный портрет которых с равной обязательностью включает в себя возраст, "особые приметы" и одежду:

"В конце ноября в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу. В одном из вагонов третьего класса... очутились друг против друга... два пассажира... Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый. Нос его был широк и сплюснут... Он был тепло одет, в широкий мерлушечий черный крытый тулуп... Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос..." и т.д.

"В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан. Первый из них — приблизительно сорокалетний, — был маленького роста, темноволос, упитан, лыс{8} свою приличную шляпу пирожком нес в руке... Второй — плечистый,

---

8

Кстати, обращал ли кто-нибудь внимание на то, что человек не может быть одновременно темноволос и лыс?! Человек, — скажем мы, - не может, а персонаж, да еще булгаковский, — может: Берлиоз лыс от природы,

рыжеватый, вихрастый... был ъ клетчатой ковбойке, жеваных белых брюках и черных тапочках".

На одном из драматичнейших поворотов фабулы — перед покушением Рогожина — князь, вспоминая свои с ним разговоры *в Москве,* забредает в описание Летнего сада, удивительно напоминающее и пустынную аллею на Патриарших, и такие подробности того страшного майского дня, как предгрозовая духота и тьма, наползавшая на солнце:

"Он подумал об этом, сидя на скамье, под деревом, в Летнем саду. Было около семи часов. Сад был пуст; что-то мрачное заволокло на мгновение заходящее солнце. Было душно; похоже было на отдаленное предвещание грозы".

Духота, гроза и раскаленное солнце связывают, как видим, не только Москву с Иерусалимом, но и эти две столицы с третьей — Петербургом Достоевского, где в пустынной аллее, на предгрозовом закате, совсем рядом с бессвязными мыслями Пилата о бессмертии, князь Мышкин — тоже не очень связно — думал: "как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет"...

Иван-дурак

Точно так же, как булгаковский Христос уже побывал однажды в русской литературе под видом христо-подобного князя, — так другой его персонаж в своем литературном прошлом встречался с чертом под своим именем — Иван — и у того же автора — Достоевского. Правда, фамилия Ивана была другая, да и роман другой — "Братья Карамазовы". Что, кстати, моментально и в параллель Ешуа объясняет возраст Ивана Бездомного — 23 года: Ивану Карамазову столько и было — 23-24.

Умный Иван — Карамазов — рассказывает легенду о Великом Инквизиторе, в которой Инквизитор встречается с Христом и открывает тому, что он — Инквизитор, — а с ним и церковь предпочитают Христу дьявола... И ничего, все сходит прекрасно: истово верующий в Христа брат Алеша не без восторга выслушивает Иваново сообщение, поскольку понимает, что это — литература. Глупый Иван — Бездомный — пытается, сославшись на дьявола, рассказать о встрече с Христом прокуратора и, понятно, ему не верят.

Правда, когда из литературы дьявол призывается в свидетели реально происшедшего убийства, Ивану Карамазову так же не доверяют, как и Ивану Бездомному:

"— А кто-нибудь, кроме вас, видел этого консультанта?

— То-то и беда, что только я и Берлиоз.

…………………………………………………………………………………………..

— Так. Какие же меры вы приняли, чтобы поймать этого убийцу?

— Меры вот какие: взял я на кухне свечечку.

……………………………………………………………………………………....

— А иконка зачем?

— Ну да, иконка... Но дело в том, что он, консультант, он... будем говорить прямо... с нечистой силой знается..."

"— Чем вы можете подтвердить такое признание,

если только вы не бредите?

— То-то и есть, что не имею свидетелей... Нет у меня свидетелей... Кроме только разве одного, — задумчиво прибавил он (Иван Карамазов — М.К., Б-С.).

— Кто ваш свидетель?

— С хвостом, ваше превосходительство, не по форме будет! Le diable n'existe point!".

Иван Бездомный ищет черта под столами на террасе "Грибоедова", Иван Карамазов — под столом с вещественными доказательствами в зале суда; когда грибоедовцы бросились вязать своего Ивана, тот "испустил страшный боевой вопль", как бы вторя своему тезке,

---

а темноволос от Рогожинского черноволосия.

который, будучи схвачен, тоже "завопил неистовым воплем"... Да, оба Ивана не сдавались своим мучителям безропотно: Бездомный, широко размахнувшись, ударил по уху некое участливое лицо; Иван же Карамазов, "схватив за плечи, яростно ударил об пол пристава". В конце концов, повязали и вынесли обоих, и хотя Ивана Карамазова в психушку не сдали, — мозговое неблагополучие признали и у него.

Гамбургский счет

Подведем итоги:

вместо романа, прямо ориентированного на центральные образы и темы христианского предания (со всей положенной религиозно-нравственной проблематикой) , — мы получаем роман, ориентированный на другой роман (романы);

вместо Спасителя, трансформированного в романный образ, — романный образ, трансформированный в Спасителя;

вместо религиозной традиции в литературе перед нами — литературная традиция...

Иными словами, вместо глубокомысленного и почтенного романа-мифа, какой-то двусмысленный и зыбкий миф романа.

Если в сокрушенном мозгу Понтия Пилата только проносится мысль "о каком-то долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии", то провозглашенное Бегемотом личное бессмертие Достоевского доказывается на всем пространстве от Москвы до Иерусалима; не на птичьих правах отдельных литературных реминисценций, а как цельная метафизическая предпосылка вошел Достоевский в роман "Мастер и Маргарита".

Стало быть, литература равным образом участвует и в той части романа, которая мистерия, и в той, которая сатира. А это ставит вопрос уже не о жанровой природе, а о жанровой философии булгаковского романизма.

Веками строила европейская литература свой дом на распаде эпоса и мифа (в том числе и христианского), пока продукты этого распада не создали европейский (и русский) роман Х1Х-го века, сохранивший — особенно у Достоевского — отчетливую память о своем религиозно-мифологическом происхождении и опыте. По отношению к этому надежному и полноводному руслу Великой Эволюции" Булгаков поступил как революционный преобразователь природы: он отвел русло в сторону, где оно и засохло. Перефразируя классиков, скажем так: он поставил эволюцию культуры с ног на голову, превратив самое культуру (литературу прежде всего) — в миф. Из мифа литературы и возникает действительность, упирающаяся одним концом в Иерусалим, где в качестве заповедей цитируют выбранные места из Пушкина и Чехова, а другим — в Москву, где — с оглядкой на Достоевского — пишут злободневный роман из иерусалимской жизни.

Из фермента европейской культуры христианство превращается в ее фрагмент, оперный Мефистофель и Сатана евангельского предания так же сливаются в один непротиворечивый образ, как Фауст Гуно и Фауст Гете, Маргарита Наваррская и королева Марго, учебник истории и роман Дюма; персонаж романа превращается в героя мифа, психология — в авантюрную фабулу, фабула — в мистерию. А это значит, что необходим пересмотр используемых Булгаковым жанров с точки зрения новой, предложенной им онтологии... Речь пойдет уже не о сатире как жанре литературы и не о пародии как жанре сатиры — нет: в романе "Мастер и Маргарита" литература (вообще и вся) выступает как пародия на действительность (вообще и всю), причем сатира является только частным случаем пародии.

В этом жанре — литературы как пародии — у Булгакова был предшественник, и был он велик: Гете! Гете указал путь решения теологических проблем: в "Фаусте" богословский спор перенесен на сцену, а Бог, Дьявол и Человек превращены в участников балаганного представления. Отсюда: театр "Варьете" и оперное прошлое Воланда. Величие Булгакова не только в том, что он пародировал частное учение антропософов, но и в том, что он пародировал самого себя, свое собственное творчество — пьесу "Батум".

Попробовав, в который раз, примириться с действительностью с помощью — в который раз! — философии немецкого производства, Булгаков испытал (в который раз?) сокрушительное и не предусмотренное антропософией сопротивление материала. Оставался кромешный хохот. Он и посмеялся...

А как же Бэлза? А никак! Бэлза продолжает славную традицию русского вольномыслия, попадавшего впросак всякий раз, когда руки его доходили до литературы. Как тут не вспомнить предыдущую дьяволиаду — "Бесов" — и Ф.М. Достоевского (Царствие ему небесное!), сочинившего "Светлую личность"?

"Он незнатной был породы, он возрос среди народа...", — давясь от хохота, выводил Федор Михайлович. Эстетически же невинные демократы, гневно осудив как пасквиль на себя роман в целом, одну эту, отдельно взятую пародию восприняли как дифирамб, отчего принялись печатать ее на гектографе и распространять в виде листовок: "...От Москвы и до Ташкента с нетерпеньем ждут студента..." Дождались!..

Индийский гость

...Многое теперь в романах Ильфа и Петрова, оставаясь по-прежнему смешным, стало загадочным. Из самого непонятного — глава "Индийский гость" в "Золотом теленке":

"— Знаете, — сказал он, — переводить больше не нужно. Я стал как-то понимать *по-бенгальски.* Вот когда будет насчет смысла жизни, тогда и переводите. Черноглазый старец заволновался.

— Учитель говорит, — заявил переводчик, — что он сам приехал в вашу великую страну, чтобы узнать, в чем смысл жизни. Только там, где народное образование поставлено на такую высоту, как у вас, жизнь становится осмысленной. Коллектив...

— До свиданья, — быстро сказал великий комбинатор, — передайте учителю, что пришелец просит разрешения немедленно уйти. Но философ уже пел нежным голосом "Марш Буденного"...

— Кришна! — кричал великий комбинатор, бегая по своему номеру. — Вишну? Что делается на свете? Где сермяжная правда?.. В этот день Остап обедал без водки..."

Свет на эту сцену может пролить только сцена театра "Варьете", на которой конферансье Жорж *Бенгальский* объясняет публике научный смысл черной магии. Два переводчика индийского философа и стенографистка с успехом могли бы сыграть Коровьева, Азазелло и Геллу, но сочетание Кришна-Вишну с сермяжной правдой показывает, откуда в действительности пришел индийский гость — из русской антропософии, нежным голосом пропевшей "Марш Буденного". Разочарование Остапа тем сильнее, что он был антрепренером великого философа (в миру Рабиндраната Тагора), о чем и извещала афиша:

ПРИЕХАЛ ЖРЕЦ (Знаменитый бомбейский брамин-йог)

— сын Крепыша —

Любимец Рабиндраната Тагора ИОКАНААН МАРУСИДЗЕ

Броская, но невразумительная афиша эта оказывается, при учете вышесказанного, антропософской программой-максимум: соединение мудрости Востока с истиной христианского Откровения. Восточной мудрости здесь в избытке (брамин, йог, Рабиндранат Тагор), в роли христианского откровения выступает Заслуженный артист союзных республик Иоканаан Марусидзе. Почему Иоканаан — ясно: Иоанн Предтеча, почему Марусидзе — еще ясней: Марусидзе в переводе Марусьев, то есть сын Девы Маруси. Что же касается таинственного отца Крепыша, то это указание не на биологическую, а на духовную связь Крестителя со Спасителем: "Идущий за мною *сильнее* меня".

Из других антропософских аттракционов в афише предлагаются: "Свечи с Атлантиды", "Адская палатка", "Материализация духов" с последующей раздачей слонов.

Размышления Остапа над афишей ("Работа легкая, но противная. Мне лично претит быть любимцем Рабиндраната Тагора") объясняют психологическую несуразность его поведения много глав спустя: придя к индийскому философу за смыслом жизни, Остап

поступил вопреки собственным нравственным принципам, за что и наложил на себя епитимью — "обедал без водки".

Чугунная печать

Уже одной этой афиши достаточно, чтобы увидеть сходную с булгаковской тягу Ильфа и Петрова к представлению, только, в отличие от Булгакова, не театральному, а цирковому: булгаковскому "Мир — театр", противостоит ильфопетровское: "Мир как цирк и представление".

Но цирк оказался податливей театра: он открыт зрелищу, которое Булгаков полностью проигнорировал — кино. Ильф и Петров вошли в кинематограф через арену, со сценарием "Под куполом цирка" (фильм "Цирк" мейерхольдовского ученика Александрова).

Самое же удивительное то, что будучи перенесенным в литературный текст, кинематограф оборачивается дьяволиадой:

"Между тем беготня по лестницам, *кружение, визг* и *гоготанье* на 1-ой Черноморской кинофабрике достигли предела. Адъютантши скалили зубы. Помрежи вели *черного козла,* восхищаясь его фотогеничностью. Консультанты, эксперты и хранители чугунной печати сшибались друг с другом и хрипло хохотали. Пронеслась курьерша с *помелом.* Великому комбинатору почудилось даже, что один из ассистентов-аспирантов в голубых панталонах *взлетел* над толпой, и обогнув *люстру, уселся на карнизе.* И в ту же минуту раздался бой вестибюльных часов.

"Бамм!" — ударили часы.

Вопли и клекот потрясли стеклянное ателье. Ассистенты, *консультанты,* эксперты, катились вниз по лестницам. Последний раз мелькнуло помело курьерши.

"Бамм!" — ударили часы в *четвертый раз.* В ателье уже никого не было. И только в дверях, зацепившись за медную ручку карманом пиджака, бился, жалобно визжал и рыл *копытцами* мраморный пол ассистент-аспирант в голубых панталонах.

С берега, из рыбачьего поселка, донеслось *пение петуха".*

Кончился бал у Сатаны. Кто же Сатана? "Черный козел" — это Азазелло; ассистент-аспирант, обогнувший люстру и усевшийся на карнизе, — вылитый Бегемот... А где же Главный? На его приближение указывают "адъютантши". Их место не в свите Воланда, но другого Мага:

"Мейерхольд, окруженный адъютантами и адъютантшами" (И.Ильф "Записные книжки").

Но устроитель киношабаша не Мейерхольд, а его двойник — кино-вождь, кино-учитель и кинорежиссер С.Я.Эйзенштейн.

В романе его нет, зато он есть в фельетоне "1001-я деревня" 1929 года. Даже если забыть о сочинении "1001 день или Новая Шахерезада", опубликованном в том же 1929 году, с главными героями Фанатюком и Сатанюком, даже если забыть, что руководили они "Конторой по заготовке Когтей и Хвостов", — нам все равно напомнит об этом финальный аккорд кинофельетона:

"Эйзенштейн хотел, вероятно, добиться особенной остроты и резкости...

Но штамп оказался сильнее режиссеров, ассистентов, декораторов, уполномоченных и хранителей большой чугунной печати Совкино. Фокус не удался. Картина, на которой остались, конечно, следы *когтей мастера,* оказалась плохой".

Из фельетона в роман были перетащены не только ассистенты, эксперты и хранители чугунной печати, но и стоящий за ними мастер с копытом. Это ильфо-петровский штамп и их дьяволиада.

Проще всего было бы допустить, что и за "Золотым теленком" прячется хоть и кино-, но все же режиссер. Но это не так. То, что Булгаков ставит в центр — режиссуру, у Ильфа и Петрова вытеснено на периферию, примечательную в том отношении, что описывается она булгаковским — виевским — языком.

Компостер

Выбор центра или периферии определяется отношением авторов к пространству и времени. Роман Мастера в романе Булгакова — это не композиционный прием, а композиционная метафора: Москва вложена в Иерусалим, Иерусалим — в Москву, обратимость пространств принципиально снимает проблему и категорию времени — в полном соответствии с указаниями Штейнера: биография Иисуса "вдвинута в XX век, став нашей; сдвинут XX век в первый".

Миф Булгакова — это миф неподвижного пространства и стоячего времени. "Двенадцать стульев" и "Золотой теленок" — романы путешествий; пространства в них сменяют друг друга со скоростью пейзажей за окном вагона: Старгород — Москва —Кавказ —Крым — Москва; Арбатов — Удоев — Черноморск — Туркестан — Москва — Черноморск — румынская граница. Маршруты, как будто, почти совпадают. "Как будто" и "почти"! Эти две маленькие оговорки прячут огромное расстояние между "Двенадцатью стульями" и "Золотым теленком",

Старгород — Москва — Кавказ — Крым —Москва... Почему стулья в романе расставлены в таком порядке? Не будь Старгорода, маршрут оказался бы кольцевым: Москва - Москва. Старгород, видимо, понадобился для того, чтобы ввести тему русской провинции, а вместе с ней — отца русской дьяволиады Гоголя: Старгород — Миргород. Но и все прочие пункты прибытия

литературные: Москва — Пушкин ("Гаврилиада"); Кавказ — Лермонтов (Пятигорск и Демон); Крым, против ожидания, объезжен не по пушкинским местам, а, с помощью землетрясения, присоединен к кавказскому Провалу. Еще большая неожиданность подстерегает нас в Москве: владелец двенадцатого стула — Достоевский! Почему один из соавторов "образа Петербурга" переехал в Москву, объясняет подорожная Остапа: Петербург в ней не указан. Из Петербурга в Москву Достоевский перенесен вслед за столицей, но административный восторг влечет авторов дальше: столица переносится в Васюки, переименованные в Нью-Москву, Москве же достается в удел имя Старые Васюки. В Нью-Москве никакой русской литературы не происходит, если не считать того, что один из васюкинцев читает роман Шпильгагена, а шахматные мечтания Остапа внятно отдают Хлестаковым по форме и лирической утопией "Русь-тройка" — по содержанию: "Нью-Москва становится элегантнейшим центром Европы, а скоро и всего мира, ...а впоследствии и Вселенной".

Расширение "иных народов и государств" до вселенских размеров объясняется увеличением тягловой силы: вместо тройки — "Клуб четырех коней". И еще: приемы игры гроссмейстера ("старшего *мастера")* схожи с шахматными манерами Бегемота, а до них — с шашечным стилем Ноздрева: все трое крадут и смахивают с доски фигуры.

История с географией

...Географию принято рифмовать с историей ("географический фактор", "геополитика"). На тех же правах география входит в историю литературы: место (рождения писателя), среда (природная), перемена мест (переезды, ссылки). Писательская подвижность иногда объясняет движение тем и фабул, иногда — нет. Например, "цыганы шумною толпою по Бессарабии кочуют" видимо оттого, что по Бессарабии прогуливался и Пушкин, но вот уже Гвадалквивир шумит и журчит только в пушкинских стихах, а не на его глазах (за пределы русской империи Пушкин вышел лишь один раз, да и то в Турцию, да и то уже не турецкую).

Не будем уповать на творческую фантазию: существует такая вещь — литературная география, и ее границами авторская фантазия сдерживается не меньше, чем сам автор —

государственными. Метрополисом русской культуры Петербург стал на сто лет позже, чем столицей Империи. Свесив ноги с окна в Европу, Пушкин непринужденно вслушивался в звон мечей, серенад, Моцарта и Гете. У этого же окна\целый век толпилась русская литература. Начало новой России было ознаменовано не возведением новой столицы, а возвращением в старую, отчего тема "старого и нового" приобрела, если не двусмысленный, то комический характер. Именно поэтому, в отличие от государства, литература и при закрытом окне на первых порах не мучалась от удушья. Там, где государство неуклюже и скрипуче кряхтело, литература добивалась блистательных результатов: в смене старого на еще более старое открывался путь к мифу и пародии — в столицу Земного Шара превращался уездный город Н. Это обстоятельство позволило Булгакову отдать Москву Чичикову, а Ильфу и Петрову — перенести Москву в Васюки, то есть резко переориентироваться на допетербургское пространство русской литературы.

Чтобы превратить провинцию в миф Начала, Гоголя недостаточно. Поэтому в помощь ему командируется райский изгнанник и небожитель под видом Остапа, а в помощь Миргороду — архангел Гавриил: заведующий Старкомхозом Гаврилин, приводящий в Старгород евангельского осла под личиной трамвая. Гаврилин же переброшен в Старгород из Самарканда. Сообщение, казалось бы, мелкое и ни к чему, если бы о Самарканде Ильф не сказал так:

"Трамвая в Самарканде нет. В этих районах библейский бог создал Адама, первого человека. Поэтому не стоит удивляться тому, что старик лепил его из глины. Здесь нет другого материала.

Ушастый большеглазый ослик тащит на себе переметные сумы, гору зеленого клевера и почтенного *волхва.*

Это Иерихон и *Вифлеем.* Это времена Авраама, Исаака и Якова. Этому тысяча лет или *две тысячи.* Среднеазиатские республики, — говорил нам в поезде довоенно и по-петербуржски картавящий молодой человек, — это ветхий завет плюс советская власть и минус электрификация" (И.Ильф "Глиняный рай" - "Гудок", 1925, №156 /11 июля/).

"Довоенно" и "по-петербуржски"... Именно с войны, как мы помним, отсчитан у Ильфа и Петрова конец старого мира. Оттого и важно, что характеристику Средней Азии дает петербуржец — он такой же миф, как Иерихон, Вифлеем и Ветхий Завет. Но древнему молодому человеку противостоит не старгородская новь с трамваем и электрификацией, а ветхая глина и осел.

Гробовщик

...Из Старгорода — в Москву, от Гаврилина — к "Гавриилиаде". Из Пушкина тщательно извлекается одна только пародия на Священное Писание, а поскольку Пушкин, с точки зрения авторов романа, к жанру дьяволиады пера не приложил, они, выстраивая новую столицу по образу и подобию старой, вписывают в нее сценку нового быта, сложенную из добротных старых деталей:

"Беспризорные сидели возле асфальтового чана и с наслаждением вдыхали запах кипящей смолы".

Беспризорные взяты из действительности, действительность из Старгорода (диалог беспризорного с Остапом), чаны с кипящей смолой — прямо из Ада. Из старгородского стройматериала на Москву отпущены и гробы: на перроне Курского вокзала "поодаль Безенчука стоял штабель гробов. Поезд уже давно унес концессионеров, и театр Колумба, и прочую публику, а Безенчук все еще ошалело стоял над своими гробами. В наступившей темноте его глаза горели желтым неугасимым пламенем"104. \

Не стоит приписывать авторам намерение похоронить советскую власть, напротив, их цель обжить и оживить Москву — литературно, то есть довоенно и по-петер-буржски. Безенчук—гробовщик, значит, "Гробовщик", одна из первых петербургских повестей Пушкина. Такова профессиональная генеалогия Безенчука, но есть и сюжетная: в гробы

упакована Коробочка, точно так же приехавшая в губернский город по делам мертвых душ.

В рекордно короткий срок своей жизни Пушкин не только успел сколотить Гоголю замысел "Мертвых душ", но и съездить на Кавказ, чем проложил дорогу Лермонтову. И в романе Военно-Грузинскую дорогу прокладывает автор "Гаврилиады" Никифор Ляпис:

"— Что Гаврила! Ведь это же халтура! — защищался Ляпис. — Я написал о Кавказе! — А вы были на Кавказе?

— Через две недели поеду.

— Да, кстати, Ляпис, почему вы Трубецкой?".

Действительно, почему Трубецкой, а не Долгорукий, Валуа или, на худой конец, Сумароков-Эльстон, как предлагает Ляпису резвящийся Персицкий? Торг здесь не уместен: а потому Ляпис — Трубецкой, что он, владелец одного из стульев, занимает место пушкинского периода русской литературы.

На Кавказе лермонтовскую демонологию авторы превращают в пародию с такой же виртуозностью, с какой в Москве пушкинскую пародию ("Гаврилиаду") — в дьяволиаду. А чтобы этот Провал не слишком провалился в классику, они подпирают его злободневной современностью в жанре краткой биографии отца Федора: фамилия — Востриков, учился в духовной семинарии (на фотографии тех лет изображен усатым семинаристом), семинарию бросил и перешел на юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Итак

о. Федор есть Троица: Киров (Востриков — Костриков, плюс Киров на Кавказе), Сталин (усатый семинарист) и Ильич (юрфак в Петербурге).

Переезд к последней литературной станции — Достоевскому — представляется простым: с Достоевским отца Федора связывает имя, а с его героями — профессия: "бес". Итак, сюжетная логика романа непреложно приводит к "Бесам". Но этого не произошло, авторов подвел миф столицы: действие "Бесов" разворачивалось в провинции, а на месте Москвы уже раскинулся Нью-Петербург, и он требовал жертвы. Петербургскому роману ("Преступление и наказание") приносится в жертву самое дорогое: Остап и роман "Двенадцать стульев".

Три богатыря

Первый раз обращение авторов к русской классике обернулось не блеском пародии, а нищетой стилизации. Достоевский не поддался той пародийной обработке, которой так безотказно уступала прочая литература на всем протяжении романа. Достоевский оказался держателем и властителем собственного цельного мифа, включающего в себя и творческую программу Ильфа с Петровым: сотворение нового мира из материалов старого, то есть — опора на тексты, в том числе и священные, пародирование текстов, в том числе и священных.

За поражение в "Двенадцати стульях" авторы взяли реванш в "Золотом теленке".

Поскольку неудача подстерегала их в конце предыдущего романа, они решили, видимо, повторить путь с успешного начала — с Миргорода: посреди Арбатова в первых вариантах "Теленка" намечалась большая лужа. Намечалась и — отброшена. Луже авторы предпочли море, Миргороду — Черноморск, Гоголю — Достоевского. Координаты Черноморска, как Достоевскому и подобает, космические: с одной стороны море, с другой — пустыня, с третьей — уже и румынская граница виднеется.

Тут, казалось бы, и роману конец... Но нет, авторы закрывают контору и гонят наших героев из Города в пустыню? Почему? Вы скажете: фабула. А что гонит фабулу? Вы скажете: деньги. Да, деньги, золото, золото в пустыне — Золотой Телец! Он царит над всей вселенной, тот кумир...

Путь в пустыню, и без того нелегкий, с самого начала обставляется фабульными препятствиями: разваливается "Антилопа-Гну". Но это не автокатастрофа — отказала литература, бывшая до сих пор не роскошью, а средством передвижения.

Граница русской литературы обозначена жанрово:

"Нет, богатыри, нам не ехать по асфальтовой дороге. Поверьте Илье Муромцу — шоссе

нам не годится. Остается проселок, граждане богатыри! Вот он — древний сказочный путь, по которому двинется "Антилопа". Здесь русский дух! Здесь Русью пахнет! Здесь еще летает догорающая жар-птица, и людям нашей профессии перепадают золотые перышки. Здесь сидит еще на своих сундуках кулак Кащей, считавший себя бессмертным... С точки зрения дорожной техники этот сказочный путь отвратителен. Но для нас другого пути нет, Адам!".

Остап оказывается в пограничной комбинации: там, где кончается асфальт литературы, начинается фольклорное бездорожье, и бесстрашный Остап медлит расстаться с обжитым миром, предпочитая фольклору — Пушкина ("Руслан и Людмила"). Русская литература раскрутилась к началу и — кончилась. Но и фольклор, русский фольклор не поможет. Богатыри замирают перед лицом Дикого поля, а пустыня даже и не поле — она внемлет только Богу.

Путем зерна

Чем дальше удаляется литерный поезд от Москвы, Арбатова, Черноморска, Мелитополя и других культурных центров, чем чаще за окнами вагонов мелькает "бородавчатый пейзаж пустыни", тем ближе к поверхности подступает самый глубинный слой текста: господин Гейнрих рассказывает ветхозаветную историю о комсомольце Адаме и комсомолке Еве; Остап повествует о гибели Вечного Жида, убитого петлюровцами.

Две эти вставные новеллы, на первый взгляд, противостоят друг другу идеологически: антисоветски настроенный Гейнрих утверждает, что нового мира не будет никогда, поскольку "вся библейская история начнется сначала и никакой марксизм этому помешать не сможет. Так что вы напрасно кипятитесь насчет новой жизни"; Остап же, выступая в неожиданной роли протагониста нового режима, заявляет, что "Вечный жид никогда не будет больше скитаться". Почему? Потому что его убили — убили петлюровцы вечного жида. Еврейский вопрос разрешен окончательно ввиду бесповоротного устранения главного героя. Стало быть, Остап и впрямь идеологически противостоит оптимистическому скептицизму австрийца: *мертвый Вечный* Жид — это конец вечности, то есть времени больше нет! Перед нами Апокалипсис (в лице Остапа Бендера) уегзш Ветхий Завет (в лице господина Гейнриха).

Но постойте!.. Постойте!.. *Такое* переплетение *этих* именно тем — Ветхий Завет| евреи, Апокалипсис, революция — уже встречалось в русской литературе, встречалось именно там и тогда, где она жанрово и хронологически кончалась — у Вас. Вас. Розанова, автора "Апокалипсиса нашего времени" (1918) и ряда других откровений.

Если его маршруты действительно пересеклись с маршрутом "Антилопы-Гну", сразу уясняется смысл эпизода с художником Феофаном Мухиным — одного из самых анекдотичных, но, в сущности, самого непонятного (в силу удаленности от фабульного автопробега) эпизода в романе.

Прослушаем еще раз дурацкий диалог Феофана с Плотским-Поцелуевым:

"Мухин хмурился. Ему мешали воробьи. Они дерзко подлетали к картине и выклевывали из нее отдельные детали.

— Сколько вы получите за эту картину? — застенчиво спросил Плотский-Поцелуев.

— Что ж! Рублей двести пятьдесят музей за нее даст.

— Однако дорого.

— А овес-то нынче, — сказал Мухин певуче, — не укупишь. Он дорог, овес-то!" А теперь бьем прямой цитатой:

"И будь, жид, горяч. О, как Розанов — и не засыпай, и не холодей вечно. Если ты задремлешь — мир умрет. Мир жив и даже не сонен, пока еврей "все одним глазком смотрит на мир". — "А почем нынче овес?" ".

Отвлечемся от овса, свое дело он сделал — привел нас к Розанову. Несравненно занимательней иной тип цитаты — тематический: Плотский-Поцелуев — эротическая тема Розанова, Феофан Мухин — христианская: портретист Феофан Мухин и иконописец Феофан

Грек. Но еще любопытней, отчего это Мухин хмурится на воробьев? А оттого, что воробья русский народ наделил именем "жид", и в этом своем качестве воробей неоднократно тревожил созидаемую Розановым картину мира и дерзко выклевывал из нее отдельные детали.

Так микрофабульная сценка достраивается Ильфом и Петровым до полного писательского образа, а рассказ о Вечном Жиде до розановского "Апокалипсиса": Вечный Жид уснул вечным сном, мир умер!

А теперь, кстати, с этой неожиданно открывшейся розановской стороны мы можем еще раз и по-иному взглянуть на Васисуалия Лоханкина с его страстной привязанностью к "Мужчине и женщине": в прототипы к нему тянется уже не только Верховенский-старший с Поль де Коком под подушкой, не только Ал. Блок с "Интеллигенцией и революцией" подмышкой, но и Василий Васильевич Розанов, равно подаривший ильфо-петровскому персонажу имя (из съежившегося имени-отчества) и культурологию (от Ветхого Завета "Мужчины и женщины" до апокалиптического пожара Вороньей слободки); специфически же розановский интерес к сакрально-телесному низу преобразился в мочеполовую фамилию героя, произведенную от усеченных "почечных лоханок".

Путь в пустыню пролегает через Розанова. Путь в пустыню повторяет путь Розанова: от Евангелия "Двенадцати стульев" к Пятикнижию "Золотого теленка".

Всадник без головы

Экспедиция готовилась давно: в "Записных книжках" ("Сов.Иосиф", "Со *времени разрушения храма* не было кушанья вкуснее рубленой печенки"); в "Двенадцати стульях" (Старгород вывезен из Самарканда, а Самарканд, в свою очередь, из Вифлеема и Иерихона); из самаркандской глины вылеплен и ветхий Адам Козлевич; где-то в междуречье Тигра и Евфрата расположился "Геркулес":

"Начальник всего "Геркулеса" т. Полыхаев помещался в бывшем зимнем саду и секретарша его Серна Михайловна то и дело мелькала среди уцелевших пальм и сикомор".

Понятно, что бывший зимний сад — бывший райский, т. Полыхаев — садовый страж с *огненным* мечом, а Серна Михайловна происходит от Серны Моисеевны из "Записных книжек". А чтобы Серне не бегать в одиночку, ей в пару дана "Антилопа" ("Гну"), купленная вкупе с искусственной *пальмой* в зеленой кадке.

Несмотря на гибель "Антилопы", цель — пустыня — была достигнута, поскольку роман "Золотой теленок" и задуман как экспедиция в Ветхий Завет. Задуман, но не исполнен до конца: конец романа предполагался другим. И не только предполагался, но уже был написан, отпечатан в типографии, послан за границу для перевода, и вдруг — забран, перечеркнут и заменен другим, тем самым, который и поныне известен читателю и повествует о проклятой сигуранце, не пустившей Остапа на Запад и вдобавок его обобравшей.

Отобранная же у читателя финальная глава называлась "Адам сказал, что так нужно", и в ней над судьбой Остапа падал куда более оптимистический занавес: Остап женился (Адам — это Козлевич, а "так нужно" — женитьба на Зосе Синицкой). Пафос этого отвергнутого конца — библейское примирение с действительностью согласно свыше данным Адаму указаниям: "Пру урву!" ("Плодитесь и умножайтесь!"). Правда, в роли Господа выступил Адам (Козлевич), а в роли Адама — Остап, но добропорядочность ситуации от этого не изменилась. Все же лазейку для привычной и необходимой авторам иронии сохранила фамилия новобрачной Евы — Синицкая. Иными словами, "лучше синица в руках, чем журавль в небе". "Журавль", понятно, — это бывшая вольная жизнь Остапа. Итак, порок наказан, стилистически глава не уступает предыдущим, а фабула совершила полный оборот: второй роман кончается там, где начинался первый — в ЗАГСе. Что же тут могло не понравиться? Зачем нужно было заставлять Остапа переквалифицироваться в управдомы, а присяжных — продолжать заседание, то есть вновь отправить героя кружить в

романах-пространствах? Или авторы пожалели его и злорадно припомнили незадачливой Еве синицу, которая расхвасталась, будто море подожгла?.. Или не захотели торжества господина Гейнриха, в свое время неосторожно напророчившего своим рассказом о ветхозаветных комсомольцах такой именно конец? Тем более, что, как мы помним, Остап противопоставил ему безбрачный и бесчадный Апокалипсис?..

Разгадка всех загадок текста — в самом тексте: из окончательного варианта "Золотого теленка" исключена еще одна глава — о пребывании в Черноморске столичного режиссера Крайних-Взглядов, приверженца теории и практики кинофакта, то есть — Дзиги Вертова. Прототип узнаваем, написано остроумно, местами даже блестяще, и все-таки глава выброшена. Почему? А вот здесь причина ясна: авторы отказались от этой главы не потому, что она лишняя, а потому, что неправильная. Жанр главы — фельетон — не соответствует жанру романа: дьяволиаде.

Трижды на протяжении двух романов Ильф и Петров изображали авангардное искусство: театр ("Колумб"), кинематограф (Черноморская кинофабрика), живопись (Феофан Мухин). И каждый раз в пародию на крайние проявления авангардизма упрятывался конец мира: светопреставление, шабаш, апокалипсис.

Изъятая киноглава, удваивая 1-ю Черноморскую кинофабрику, содержала в себе элементы стиля, но не содержала мироощущения. Именно по этой причине был отброшен первый вариант финала: Остап в роли мужа и отца — это победа жизнеутверждающих идеалов Библии. Библия же введена в роман на правах любого другого литературного текста — как материал для пародии.

Еврейский вопрос

Библию обобществили так давно, что библейские ассоциации могут возникать у кого угодно, для этого не обязательно быть евреем. Примечательно поэтому не наличие в романе ветхозаветных реминисценций, а их тотальность, глубина залегания и пародийно-интимный тон. Кто же продал нам антикварную "Антилопу", пальму в кадке и вообще весь библейский инвентарь? Конечно же, Ильф. Достаточно взглянуть на дату изготовления самаркандских очерков ("Глиняный рай"):

1925, то есть за два года до счастливой встречи с Петровым. Пальмовые счеты Ильф сводит с самим собой. В "Записных книжках" есть одна загадочная запись:

"Некий Меерзон раскачивает шезлонг, в котором сидит его любовница. Занятие совершенно бесполезное — это не гамак и не качалка. Палестинские пальмы имеют мохнатые ветви. Я таких не видел ни в Батуми, ни в Калифорнии. Обильные косы. "Маджестик", новый французский пароход, пришел в Яффу. А он английский, не новый и в Яффу не ходит. Нет, нет, Жан, это не недоразумение".

Единственный здесь внятный образ — это Меерзон: у него есть любовница, и он дурак, потому что раскачивает шезлонг. Но где стоит шезлонг — на палубе корабля или на набережной в Яффо? "Маджестик" старый или новый? Французский или английский? Ходит или не ходит? И если путаница с "Маджестиком" не недоразумение, то что это такое?

Фрагмент не снабжен ни датой, ни комментарием и помещен среди записей 1935—1936 годов. Ильф мог побывать в Палестине в 1936 году на обратном пути из Америки, хотя вряд ли. Если он здесь все-таки был, тогда это дневниковая запись, если не был — заготовка какой-то неосуществленной прозы. Еще загадка — откуда взялись тель-авивские журналисты в другой записи:

"По улице шли братья Тур, низенькие, прилизанные, похожие на тель-авивских журналистов"?

Где он видел тель-авивских журналистов? Кого хотел обидеть: братьев Тур или тель-авивцев? Надо полагать, обоих. Во всех случаях другое для нас важно: через пять лет после выхода "Золотого теленка" пальма, прямо названная "палестинской", все еще будоражит его воображение, еврейская география уже включает Тель-Авив, а еврей в образе

Меерзоналсе еще не исчерпал возможностей в качестве персонажа.

Меж тем роман должен был еврейскую тему исчерпать в пародии, как само название — "Золотой теленок" — отменить тему библейского Золотого Тельца: из еврейских рук золото передано персонажу со свиной фамилией Корейко.

Что же остается евреям? Профессиональное нищенство, страх, трепет и гусекрадство, что и воплощено в образе Михаэля Самуэлевича Паниковского, человека без паспорта.

"— Бендер, — захрипел он вдруг, — вы знаете, как я вас уважаю, но вы ничего не понимате! Вы не знаете, что такое гусь! Ах, как я люблю эту птицу! Это дивная жирная птица, честное благородное слово. Гусь! Я убиваю его, как тореадор, — одним ударом".

Паниковскому легко удавалось то, на что с такими муками решился Лютов — герой рассказа И.Бабеля "Мой первый гусь". Чтобы уйти из лона Авраама, Исаака и Иакова, он убил рождественскую птицу, сходную — в описании Бабеля — с ангелом. Это лютая плата за вход в конармейскую историю. Мертвый Паниковский, явившись Остапу во сне, раскаивается в космополитизме ("человек без паспорта" — гражданин мира, уравненный в правах с Гомером и Мильтоном) и возвращается к своему народу:

"Нарушитель конвенции был в извозчичьей шляпе с пером и, ломая руки, говорил: "Бендер! Бендер! Вы не знаете, что такое курица!" Остап не понимал и сердился: "Какая курица? Ведь ваша специальность — гусь!"

Но Паниковский настаивал на своем: "Курица, курица, курица!".

Нарушение конвенции есть, в сущности, нарушение завета, каковое нарушение символизируется привязанностью к рождественским гусям. Переменив птицу и специальность тореадора на извозчичью шляпу одесского балагулы, Паниковский искупил свой грех и восстановил конвенцию с Богом, хотя бы и посмертно.

Гусиные лапки приводят нас не к одному Бабелю, но к южно-русской школе в целом. Принятое авторами летоисчисление новой эры — июль 14-го года, — напоминает о Багрицком: именно июлю 1914-го — началу 1-ой Мировой войны — и в том же значении — концу старого мира — посвящена его поэма "Последняя ночь". С Олешей и Бабелем романы связывает цирк как зрелище и источник метафор, а с ними всеми — Одесса.

Как это делалось в Одессе

... Нынешние незаконные дети славянофилов — "русситы", — осуществляя мечту "пикейных жилетов" об объявлении Черноморска вольным городом, старательно отделяют южно-русскую школу от русской.

Основание: национальный состав учащихся и вытекающие из него художественные особенности. Определить, из каких жил они вытекали, — занятие, на наш взгляд увлекательное, но неперспективное, поскольку хранители расово чистой литературы считают метафору исключительно еврейским промыслом. Поэтому они берут под подозрение неравнодушного к ней в молодости Паустовского, который евреем не был. И уж вне всяких сомнений не был им признанный король метафор Юрий Олеша. И сохранивший — из всех идеалов молодости — верность метафоре В.Катаев не только не еврей, но даже антисемит. И брат его, Евгений Петров, проживший в метафорическом браке с Ильфом счастливую творческую жизнь, хоть не антисемит, но точно не еврей. Так что литературоведческая евгеника — вещь в высшей степени спорная. Что же до некоторых особенностей национального состава означенной школы — они, увы, бесспорны. И дело не только в том, что большинство учеников действительно евреи... Главное — жили они в Одессе в небезразличное для евреев время. Нет, нет, мы имеем в виду не погромы, но Владимира Евгеньевича Жаботинского, русского писателя, фельетониста, одессита, еврея и сиониста.

Идея национального возрождения на библейской родине, высказанная на языке русской литературы, в течение десяти довоенных лет будоражила одесскую молодежь, особенно еврейскую, особенно литературную. Библейский космос Ильфа изготовлен в Одессе на Малой Арнаутской улице. Оттуда же ведут свое происхождение и два других персонажа:

господин Гейнрих и Хирам Бурман. О национальности первого сказано невнятно — "представитель австрийской свободомыслящей газеты", другой назван "американцем" и "сионистом", но, между нами, господин Гейнрих такой же австриец, как Хирам Бурман англо-сакс; имя выдает Гейнриха с головой. Имя немецкого поэта еврейской национальности Heinrich "Генрих" прочтено по тем же правилам, что и его фамилия Heine — "Гейне". Но, видимо, не с целью заполнения анкеты дана персонажу такая громкая фамилия, а с какой-то иной, как не случайно авторы заставили Гейнриха побывать в Одессе в 1918 году. Что общего между Гейне и Одессой? Только одно: примерно за сто лет до одесситов Гейне испробовал немецкий вариант сионизма в "Обществе культуры и науки евреев".

Так вот, для Гейнриха это кончилось нарушением конвенции, в силу чего историю Адама и Евы господин Гейнрих излагает в стилистическом ключе Екклезиаста, а в заключение призывает образ Вечного Жида как символ вечности, то есть неразрешимости еврейского вопроса. Вопрос этот, как мы помним, единственный, который интересует сиониста Хирама Бурмана, строителя Национального Дома (Хирам — имя ливанского царя, пожертвовавшего строительную древесину — кедр — на строительство Первого Иерусалимского Храма; сравним, кстати, с описанием одного из частных акционерных обществ, кормившихся около "Геркулеса" и потому липовых — "товарищество *на вере* "Трудовой *кедр").* Но так ли просто обстоит дело с сионизмом разочарованного Гейнриха? Что это за псевдоним: "австрийская свободомыслящая газета"? Мы уже привыкли к шуточкам перевода с немецкого на русский ("Адлер", Пферд...). Совершим обратный вольт — с русского на немецкий — и получим "Die Freie Presse" — "Свободная Пресса", венская газета, представителем которой (в частности, на процессе Дрейфуса) был некто Теодор Герцль.

Мы не знаем, был ли Ильф сионистом, мы вообще мало о нем знаем. Ну, любил Петрова, писал романы, фельетоны, умер... А что было до Петрова? Одесса. А что было в Одессе? В Одессе он прожил 26 лет своей жизни. На деньги той эпохи зрелый человеческий и литературный возраст.

Одно можно сказать с уверенностью: если Ильф пародировал сионизм, — сионизм для него что-то значил. Только, в отличие от Багрицкого, который со своим прошлым расплевался, Ильф прощался со своим, смеясь. Сионизм оказался в его глазах таким же мифом Нового, как и построение социализма.

Возвращаясь к палестино-еврейской теме в "Записных книжках", Ильф завершает ее фразой, требующей продолжения: "Шезлонг не гамак и не качалка". А "курица — не птица", ну, и, само собой, "Польша — не заграница", "Румыния — не заграница" и вообще:

"Все это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и Европы нет, ничего нет. И^вообще последний город — это Шепетовка, о которую разбиваются волны Атлантического океана... ...заграница — это миф о загробной жизни. Кто туда попадает, тот не возвращается".

Перейти румынскую границу Бендер не способен метафизически.

Пространство "Золотого теленка" такое же замкнутое и безысходное, как время в романе Михаила Булгакова.

Приложение: Половой вопрос

Источник образа Фриды — литература, только не художественная, а научно-популярная по жанру и сексуально-уголовная по содержанию:

Август Форель "Половой вопрос". Естественно-научное, гигиеническое и психологическое исследование для образованных" СПб, тип. "Освобождение", 1907 (приложение к главе 13 ("Право в половой жизни", стр. 453-457).

"Случай из судебной практики.

Следующий случай имел место в 1904 г. в кантоне С-н Галлен в Швейцарии /.../ Фрида Келлер, родившаяся в 1879 в Бишофсцелле, в кантоне Тургау, происходит от порядочных родителей. /.../ она поступила швеей в модный магазин в С-н Галлене. Ею были очень довольны и хвалили ее за работу; она получала 60 фр. в месяц жалованья.

Чтобы заработать побольше, она прислуживала по воскресеньям в кафе в качестве помощницы. Хозяин, женатый мужчина, ухаживал за ней, и ей стоило большого труда отделываться от его приставаний. /.../ Но однажды (в 1898; ей было 19 лет) упомянутый хозяин, давно подстерегавший ее, заманил ее в погреб под предлогом какого-то поручения, и путем неожиданного нападения, заставил ее отдаться ему, что повторилось еще раза два. 27 мая 1899 она родила мальчика в женском госпитале в С-н Галлене.

/.../ Отец отнесся к дочери очень жестоко, отказал ей в помощи и сострадании и хотел выгнать ее из дому. Это причинило ей много горя. Спустя 12 дней после родов она с помощью матери поместила ребенка в С-н Галленском детском приюте.

Трусливый соблазнитель сулил ей золотые горы и обязался платить за содержание ребенка. Фактически он выдал Фриде два раза по 40 франков, и этим ограничился. Спустя некоторое время он уехал из города, и больше его не видали.

На суде обстоятельства беременности остались не выясненными, и соблазнитель не был привлечен к ответственности.

/.../ В ноябре 1903 управление приюта сообщает ей, что ребенок может оставаться в приюте только до Пасхи 1904, когда достигнет предельного возраста (5 лет).

/.../ С понедельника Пасхи 1904, т.е. с того момента, когда ребенок должен оставить приют, ее преследует одна-единственная мысль, медленно укоренившаяся в ее слабой, расстроенной страхом и стыдом, голове и представляющаяся ей единственно возможным спасением: мысль об устранении ребенка.

/.../ Девятого апреля она написала в приют, что скоро возьмет ребенка.

В один из предыдущих дней она долго гуляла на так называемом Розенберге, а на другой день плача металась по квартире, разыскивая шнурок. /.../

Купив для ребенка новое платье, она отправилась в приют и рассказала сестрам, что тетка из Мюнхена, решившаяся взять к себе ребенка, ожидает ее в Цюрихе. Затем взяла ребенка за руку, не дав^ ему времени проститься, и пошла с ним в Гагенбахский лес.

Добравшись до уединенного места, она села на скамью, меж тем как ребенок играл сухими листьями. По ее словам, она долго думала. /.../ Она боролась с собою, пока, как она объяснила, какая-то таинственная сила не побудила ее решиться. За полчаса до преступления она вырыла руками и башмаками могилу для ребенка, а затем удавила его шнурком. Петля была затянута так сильно, что с трудом удалось ее снять. Она постояла несколько минут на коленях подле ребенка, пока не убедилась, что признаки жизни исчезли. Затем она зарыла ребенка и ушла, сделав длинный обход и с трудом удерживая слезы.

/.../ 7 июня труп, очутившийся на поверхности после сильного дождя, размывшего могилу, был найден бродягами итальянцами. /.../ 14 она была арестована. В течение всего процесса Фрида Келлер, то плача, то спокойно, объясняла, что ее поступок был следствием, с одной стороны, неспособности прокормить ребенка, с другой - необходимости сохранить тайну. Этой тайной был ее стыд, позор невольного материнства и внебрачного рождения.

/.../ Суд /.../ вынес смертный приговор. Когда Фрида Келлер услышала его, то вскрикнула и упала без чувств.

Главный Совет С-н Галленского кантона воспользовался своим правом помилования и заменил, большинством всех голосов против одного, смертную казнь пожизненным заключением в каторжной тюрьме".

При сравнении истории Фриды, рассказанной Маргарите Коровьевым —

"— А вот это — скучная женщина, /.../ обожает балы, все мечтает пожаловаться на свой платок. ... Это была молодая женщина лет двадцати, необыкновенного по красоте сложения, но с какими-то беспокойными и назойливыми глазами.

— С синей каемочкой платок. Дело в том, что, *когда она служила в кафе, хозяин как-то ее зазвал в кладовую,* а через девять месяцев *она родила мальчика,* унесла *его в лес* и засунула ему в рот платок, а *потом закопала мальчика в земле. На суде она говорила, что ей нечем кормить ребенка",*

с историей Фриды, сообщенной Форелем, обнаруживаются три несовпадающих

момента, из которых два несущественны (шнурок заменен платком с синей каемочкой, погреб — кладовой) и один значителен: по коровьевской версии удушение ребенка последовало сразу за его рождением, *в* изложении же Фореля эти события разделены пятью годами.

Все остальное совпадает: кафе, хозяин, пол ребенка, лес, удушение, могила, юридические мотивы безнаказанности соблазнителя:

"На суде обстоятельства беременности остались невыясненными и соблазнитель не был привлечен к ответственности" (Форель);

"Королева, — вдруг заскрипел снизу кот, — разрешите мне спросить вас: при чем здесь хозяин? Ведь он не душил младенца в лесу! ... Я говорил юридически... с юридической точки..." (Булгаков).

Детоубийство — преступление чудовищное и все-таки достаточно заурядное, чтобы можно было обойтись собственным писательским воображением, не прибегая ни к Брокгаузу-Ефрону (где Фриды нет), ни к "исследованию для взрослых"... Зачем же понадобился Форель?

При внимательном чтении его "естественно-научного и гигиенического" сообщения — ретроспективно, глазами позднего Булгакова — проступают детали, удивительным образом приближенные к фантастической символике "Мастера и Маргариты": число "5" (возраст ребенка), преступление приходится на дни *Пасхи,* его замысел вынашивается Фридой во время гуляния на Розенберге ("роза" вычисляется сама собой), арестована Фрида Келлер была 14-го июня (к Пилату арестованного доставили 14-го нисана) и, наконец, ссылка Фриды на "какую-то таинственную силу", побудившую совершить убийство. Прибавим к этому еще немецкий колорит происшедшего, сравним тетку из Мюнхена с дядей из Киева — и получим как бы самой жизнью подброшенный фрагмент дьяволиады и мистерии. То, что булгаковская Фрида удушает младенца сразу, показывает, как Булгаков прочел историю Фореля: для Булгакова преступление Фриды есть прямое следование центральному сюжету "Фауста".

Гетевско-форелевская Фрида прекрасно вписывается в парад классических грехов, состоявшийся на площади квартиры №50, заодно снимая с булгаковской Маргариты подозрение в связях с кругом посторонних литературных ассоциаций.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ВЕЩЬ

Конец вечности

...Что означает стремительное убывание к концу "Мастера и Маргариты" элементов пародии и сатиры? Что вызвало фразу "Рукописи не горят"?

...Пепел второго тома "Мертвых душ" садится на страницы второй книги романа. В полном сознании того, что он завершает собой русский Х1Х-ый век, Булгаков дописывает вылетевшую в трубу страницу и своим личным примером хочет доказать, что встреча мистика и сатирика в одном лице не приводит к распаду литературной личности. Распада личности не произошло — распался роман. Его герои освобождаются от времени ценой жизни, смерть оказывается мостиком в бессмертие. Героическая этика такого разрешения фабулы удовлетворила бы самое взыскательное нравственное и даже художественное чувство, не примешайся к финалу запах провинциальных кулис, как если бы Арнольд Беклин, автор страшного "Острова мертвых", разрисовал холсты по мотивам Альбрехта Дюрера к спектаклю по мотивам "Фауста" (музыка Гуно): рыцарь, мчащийся под луной; города, гаснущие, как театральное освещение; свечи; клавесин... В сущности, это реализация метафоры "dues ex maxina", понимая под "махиной" театральные механизмы эпохи "Югенд-штиль"...

Распорядок вечности воспроизводит олеографию немецкого романтизма: днем — прогулки в аллеях, по вечерам — писание гусиным пером при свечах и Шуберте. Казалось бы, прогуливаться героям суждено под воспетыми Шубертом липами — цеховой вывеской немецких романтиков... Но нет: заменяя липу — вишней ("...неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать?.."), Булгаков переводит немецкий рай в соприродные себе малороссийско-гоголевские широты, точно так же, как, переименовав Голгофу в Лысую гору, он подсказал, что искать истоки иерусалимского сюжета надо в другом Городе, на окраине другой Империи. Герои скачут вперед, но автор стремится назад, в прошлое, которому нет конца.

Архаичный стиль — воплощение архаичной мечты: родительский дом и книги, любимые в детстве.

Итак, дважды на протяжении романа мы чувствуем сильнейшие колебания романной почвы именно там, где преобладающий ее состав — пародия — уступает место чистой мистике, то есть изображению фантастического и сверхчувственного мира вне его контактов с миром обыденного и реального. Первый раз — это "Бал у Сатаны", где мистериальные персонажи остаются наедине с самими собой, второй — в конце романа, где герои ведут уже посмертное существование. В первом случае оказалось, что вторжение потусторонних сил есть вторжение театра в литературу (пересказа — в изображение), во втором — выяснилось, что бессмертие — это романтический пласт европейской культуры (венецианское окно... свечи... Фауст над ретортой... музыка Шуберта...), отложившийся в интерьер дома Турбиных ("стрельчатые окна... часы играли гавот... разноцветный парафин... пианино показало уютные белые зубы и партитуру Фауста...").

Если не провал, то и не вершина романа — иерусалимские главы, поскольку сюжет их — известный, стиль — нейтральный, в результате чего никакого чуда не происходит. Но несостоявшееся в Иерусалиме, оно происходит в Москве: московская метафора ("любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке... так поражает финский нож") разворачивается событием в Иерусалиме (убийство Иуды); истинность поучений Ешуа утверждается сходными речениями Пушкина и Чехова... Хотя закрытый бал у Сатаны не отмечен, по собственному признанию хозяина, ни прелестью, ни размахом — и прелестью, и размахом отмечены всенародные московские гулянья и зрелищные мероприятия с его участием; "белогвардейская" ностальгия главы 32-ой и последней компенсируется "Эпилогом", по которому прошлись когти Бегемота (именно его обиженным голосом озвучено рассуждение о котах). Иными словами, угробившая Гоголя мистика, то есть тайна посмертного и потустороннего, тайна гроба, искупления и воздаяния ("коемуждо по делом его..."), оказалась для Булгакова делом вполне посюсторонним, то есть литературой, хоть и ухудшенного качества. Благодаря этому рукопись сжег не он, а его персонаж, и, стало быть, завершения XIX-го века не получилось. Более того, образовался радикальный разрыв в самом важном звене — мировоззрении писателя.

Прощай, оружие!

Утраченный и возвращенный рай в образе книжной полки привел к тому, что для текста романа практически безразлично, был ли Булгаков ортодоксально верующим христианином или — предположим невероятное — мистиком антропософского толка. Классический пример, обратный данному, — Достоевский: тревожные странности в поведении его христоподобных героев (а к ним относятся не только князь Мышкин, но и Раскольников, и Ставрогин) указывают на некоторую смятенность религиозного сознания автора и его неуверенность в безусловно позитивном решении проблем теодицеи, но не отменяют евангельского сюжета в качестве постоянного архетипа романов. По этой, доставшейся от XIX-го века, рецептуре Булгаков попробовал изготовить своего "Пастыря" ("Батум") и — прогорел. И тогда из времени в вечность он пошел другим путем: то исходное

сырье, которое называется действительностью, реальностью или жизнью (а по этому ведомству проходят и религия с мистикой), Булгаков заменил литературой, а то отражение или преображение жизни, которое обычно именуется литературой, у него заменено театром (инсценировкой). Вследствие этого прообразом Ешуа Га-Ноцри оказывается князь Мышкин, Филя Тулумбасов из "Театрального романа" говорит "Авек плезир", как Фагот[9] а Бегемот стреляет в гепеушников холостыми, как и положено театральному реквизиту, патронами. Не исключено, впрочем, что не только патроны холостые, но и гепеушники, как бы это сказать, липоватые — недаром ведь роман начинается в тени зеленеющих лип... Во всяком случае, в "Театральном романе" гражданина "имевшего право по роду своих занятий на ношение оружия" (а мы-то с вами понимаем, что это за гражданин, и какой у них был род занятий!), у которого Максудов выкрал браунинг, звали Парфен, и жил он в квартире один со своей мамашей, точь-в-точь как другой Парфен — Рогожин — в своем угрюмом купеческом доме. Вспомнив же, что Бегемот стрелял именно из браунинга, что в другой своей романной инкарнации он лез на гардины в доме Ивана Васильевича так же, как и в квартире №50[10] (то есть был котом "театральным", режиссерским), а также обнаруженные нами наплывы романов Достоевского на роман Булгакова, — придем к выводу: мощная антисоветская энергия романа добывается его поклонниками, в основном, из собственных побуждений и убеждений. Но мы, не нуждающиеся в художественном опровержении советской власти, смиряемся с обаянием Воланда, не перенося его — обаяние — на Сталина, и спокойно смотрим на инсценировку дуэли Бегемота с театрализованной же "машиной террора".

Хотим ли мы этим сказать, что Булгаков был советским писателем, огнем сатиры нещадно клеймившим отдельные, имевшие место, недостатки, вроде закрытых распределителей (то есть не сами, конечно, распределители, а неправильное их распределение) и примкнувших к ним — распределителям — вульгарных критиков, вроде Авербаха и Берлиоза? Боже сохрани! Это И.Ф.Бэлза так думает, а не мы.

Никогда не разговаривайте с неизвестным

Более того: прав, прав один из самых умных, искушенных и тонких собеседников наших, так сказавший: "Что бы вы там не придумывали ("там" — это наше правдивое повествование о романе "Мастер и Маргарита") , а ясно одно — в основе романа лежит, — понимаете? — лежит! живое ощущение писателем своего времени, а именно: "Сатана там правит бал!.." Са-та-на! Правит! Вот что важно!.."

— Верно! Ах, как верно! — воскликнул в смятении один из нас. — Но только... только позвольте вас спросить, отчего это в романе все так исключительно красиво, ну прямо, как в

9

С Фаготом Филю роднит не только русский французский, но и нечеловеческое сердцеведение ("Он знал людей до самой их сокровенной глубины. Он угадывал их тайные желания, ему были открыты их страсти, пороки, все знал, что было скрыто в них, но также и доброе"), а также причастность театру: по административной части Тулумбасов заведует контрамарками, и никто иной, как Фагот-Коровьев выдает Никанору Ивановичу контрамарочку и вообще распоряжается.

10

"Театральный роман": "...в комнату влетел, надо полагать осатаневший от страху, жирный полосатый кот. Он шарахнулся мимо меня к тюлевой занавеске, вцепился в нее и полез вверх. Тюль не выдержал его тяжести, и на нем тотчас появились дыры. Продолжая раздирать занавеску, кот долез до верху и оттуда оглянулся с остервенелым видом. ...сделал попытку полезть еще выше, но дальше был потолок. Животное сорвалось с круглого карниза и повисло, закоченев на занавеске".

"Мастер и Маргарита": "Кот вскочил живой и бодрый, ухватив примус под мышку, ...раздирая обои, полез по стене и через секунды две оказался высоко над вошедшими, сидящим на металлическом карнизе. Вмиг руки вцепились в гардину и сорвали ее вместе с карнизом"

Большом театре?.. Времячко-то было, сами знаете... Не вам бы слушать, не нам рассказывать. А ведь от булгаковских красот страшный соблазн возникает! Независимости художника, скажем. Вот мы недавно в одном вольном журнале прочитали размышления одного мыслителя о романе одного из великих булгаковских современников (о докторе роман). И там, в размышлениях, прямо сказано: "Большая русская литература XX-го века должна быть эстетически ущербной", поскольку "угрожаемо не художественное творчество, а само бытие". И мы даже подумали: а, может, вообще от художественного творчества отказаться? Ну его, в самом деле, к Богу в рай, без него даже как-то спокойнее, морально чище... Но пока многие нынешние русские писатели уже на пути к "большой (то есть "эстетически ущербной") литературе", а некоторые ее и достигли, как быть с теми, кто остался в стороне от этих освежающих веяний, или, по причине преждевременной смерти, так и останется? С Булгаковым, например?.. Ведь при таком требовательном взгляде он из "большой русской литературы XX-го века" попросту выпадает! Не то, чтоб у него не было недостатков, крупных просчетов, провалов даже... Как не быть!.. Мы сами, душевно сокрушаясь, но ни разу не дрогнув, отмечали их в "Мастере и Маргарите". И все-таки до эстетической ущербности Булгаков не дотянул. Нет у него недостатка в эстетике. Даже, пожалуй, хорошо было бы, если бы ее было поменьше. Так что "сатана там правит" — это, конечно, верно подмечено. Как с балом быть? Вот в чем вопрос.

— Ну, — после недолгого тревожного раздумья заговорил наш собеседник, — я думаю, суть дела в том, что все они, писатели, были тогда — в 30-е годы — купленные. Или хотели, чтоб их купили.

Что на это ответить? — Простые объяснения — последнее прибежище сложных умов. Мы же по-прежнему стоим на своем: для Булгакова, как и для всякого Мастера, жизнь не делилась на художественное творчество и подкрепленное религиозной нравственностью или со всем примиряющей мистикой "само бытие". Сомнительной мистике противостоит в романе несомненная мистификация.

Суть дела

Мистифицированы: священная история в двух частях-заветах; первый из них — Ветхий — возникает потому, что в Москве есть Патриаршие пруды: пруды — вода и "...и Дух Божий носился над водою"; Дух Божий присутствует, как и положено, в самом начале Книги под видом остро поставленного вопроса о самом Его существовании ("Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога?.."); следующий акт Творца — земля: "Земля была безвидна и пуста" — "Пуста была аллея", и, наконец, "Патриаршие", само собой, — патриархи, основатели и родоначальники...*{11}*. В сторону Нового Ветхий завет качнулся вследствие того, что на Патриарших приключилась "интересная история" (напомним уже подмеченную параллель отрезанной головы Берлиоза с тоже отрезанной Иоанна Предтечи) ; источником Нового Завета оказались театр и мировая литература (Спаситель — из романа, его заклятый антагонист — из оперы); действительность превращена в грандиозное театральное зрелище, театральное зрелище — в потусторонний мир.

Мистифицирован сам жанр романа, всегда имеющий опору вне себя, будь то коллективный социально-психологический опыт (реалистический роман) или индивидуальный миф романиста (кафкианский роман). Булгаков не реалист (по реалистическим романам говорящие коты не бегают и женщины на метлах и боровах не летают) и не Кафка: роман его прост, ясен, увлекателен и обидно доступен.

Прилагательное "фантастический" — некачественно, поскольку прилагается к чему

11

При переводе романа на язык Ветхого завета Патриаршие пруды правильно названы **“AGAMEY AVOT”** — "Пруды Праотцев"

угодно, но с его краткой формой мы согласимся: с точки зрения жанра "Мастер и Маргарита" фантастичен — он ориентирован только на самого себя.

Принятое композиционное деление на роман объемлющий ("московский", о Мастере) и вставной ("иерусалимский", Мастера) — неверно, это графическая иллюзия, а не реальность содержимого.

Иерусалим изготовлен в Москве, как луна — хромым бочаром в Гамбурге, но и происходящее в Москве подготовлено в Иерусалиме, а существование обеих столиц гарантируется только воображением породившего их писателя.

Поэтому оба города исчезают одновременно со смертью Мастера, гаснут, как сознание умирающего: "Нет уж давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман".

Город — Москва, но что обычней выражения "ушел в землю", когда речь идет об умершем человеке? Тем более, что с подобной словесной мистификацией мы уже встречались: квартира на Земляном Валу или убийство барона Майгеля ("Не бойтесь, королева, *кровь давно ушла в землю.* И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья")...

Конец Москвы и впрямь повторяет смерть Миши Берлиоза: Воланд "остановил взор на верхних этажах, ослепительно *отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце"" ...* — "Так, значит, туда? — спросил Мастер, повернулся и указал назад, туда, где соткался город с монастырскими пряничными башнями, *с разбитым вдребезги солнцем в стекле"13.*

Правда, в самую последнюю берлиозову минуту "Мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно". Но и к готовому исчезнуть Иерусалиму тянется лунная дорожка, и исчезает он так же просто, как "стало темно": "...тут Воланд махнул рукой в сторону Ершалаима, и *он погас".*

Заходящее солнце и восходящие луны одинаково сопровождают гибель городов, персонажей и автора: смерть Мастера — это смерть культуры. Не мира, космоса или там вселенной, как принято думать и еще чаще говорить, подчеркивая индивидуальную значимость и неповторимость каждой человеческой жизни, — но именно культуры. Той двухтысячелетней европейской культуры, которой Булгаков распоряжался, как собственным вымыслом. Это не солипсизм и не герметизм — это месть своему времени (Эпохе) и месту (Москве), провозгласившим новую землю, новое небо и нового человека под ним. Глазами Нового Булгаков был атавизмом — этакий "ветхий Адам"; с точки зрения писателя новостью был разве что "квартирный вопрос". Но, как гениально указал Воланд, можно по-разному смотреть на вещи, суть вещей от этого не меняется.

Мавзолей

А была эта суть смешна: Новое пребывало в самой жалкой зависимости от старого, клянчило у него и одалживалось.

Могучее богоборчество, сопровождающее рождение каждого нового Нового мира, утверждает себя старорежимным жанром — поэмой (Иван Бездомный и Мастер писали на одну тему в равно старых, хотя и разных жанрах); при том, что "большинство населения сознательно и давно перестало верить в бога", каждый новый театральный сезон открывается "Фаустом" с конкурентом Творца в главной роли, ангелами и спасением души — в оркестре и хоре; развратный быт коммуналок музыкально погружен в оперу "Евгений Онегин", так что, когда голая гражданка изгоняет нахального Кирюшку напоминанием о законном своем Иване Федоровиче, за нее вступается "вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас поет о своей любви к Татьяне".

Благодаря предусмотрительности антропософов, растащивших старый театр на символику Нового мира, Булгаков легко разглядел в новом мире старый театр, а в старом (Независимом) театре — уютно пристроившийся Новый мир.

Пара основоположников Независимого дублирует другую основополагающую пару: что режиссер Иван Васильевич (в быту — К.С.Станиславский) есть никто иной как грозный царь Иван Васильевич, перевоплотившийся в другого грозного И.В. (Сталина), — мы уже давно знаем. Понятно, что второй основоположник — Аристарх Платонович (в прототипном своем существовании Вл.Ив.Немирович-Данченко, еще живой в ту пору), в романной инкарнации должен представлять В.И.Ленина, из живых уже выбывшего. И тут мы замечаем одну такую подробность: в романе Аристарх Платонович так ни разу и не появляется, фабульно он, так сказать, мертв, хотя сюжетно весьма активен: действует его партия (вспомним "блоки" Вороньей слободки), а также его дух (дело) в виде получаемых из Индии (где Аристарх Платонович пребывает в творческой командировке) указаний и телеграмм мистического характера: "Телом в Калькутте, душой с вами"...

Индия... Калькутта... тело... душа... "Индией духа", то есть антропософией, припахивает весьма сильно, но при чем здесь Ленин В.И.?

...К 37-му (году неокончания "Театрального романа") бессмертие Ленина стало совершившимся фактом, в том числе и литературным: поэма Маяковского содержала не только жизнеописание и дифирамб, но и ритуальное заклинание: "Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!" (государственно-прозаический вариант: "Ленин умер, но дело его живет!").

К Маяковскому у Булгакова был интерес именно по линии смерти и бессмертия (Рюхин и памятник Пушкину; цитирующий Маяковского Понтий Пилат...). С другой стороны, бессмертие, как ни вертись, категория метафизическая, узаконить и материализовать которую помогали советской власти именно антропософы. И тому есть прямое, в отличие от обсуждаемых Воландом и Берлиозом, доказательство: в начале 20-х годов прибыл в Советскую Россию высокий индийский гость - русский художник Николай Рерих. Прибыл, дабы встретившись с Лениным, заключить с ним нерушимый союз буддизма и коммунизма. Вместо Ленина выдали Рериху Луначарского; о чем они говорили и на чем порешили — неизвестно, известно только, что Рерих как приехал, так и уехал — тайно, а в 1926 году его жена выпустила в Индии брошюрку, в которой открыла миру, что Ленин никто иной как Гаутама Будда.

Мог Булгаков эту интересную историю знать? Мог. А мог и не знать и обойтись собственными силами: антропософской Индии с ее закулисной символикой вполне достаточно, чтобы слить в одном образе умершего вождя и отсутствующего режиссера. Достигается такое слияние посредством приема, известного мистикам под названием "метампсихоз", а в литературе — "анаграмма". Первым собеседником Максудова в Независимом театре оказывается режиссер из партии Аристарха Платоновича по фамилии *Ильчин,* именно Ильчин произносит роковую, уместную лишь в устах основоположника, фразу: "Я ваш роман прочитал". Право на фразу гарантировано фамилией, прячущей в себе сразу два имени: Ильин — литературный псевдоним В.И.Ульянова, и Ильич — ласкательно-народное прозвище. Для недогадливых указаны две других болезненно знакомых приметы: прищур и взгляд с хитринкой — "Да, — хитро и таинственно прищуриваясь повторил Ильчин, — я ваш роман прочитал".

Зато обсуждение написанной по роману пьесы о гражданской войне ведется так, будто она — война —

закончилась победой белых: вход в кабинет, где проходит обсуждение, сторожит Августа Менажраки с бриллиантовым крестом на шее, актеры же поминают только великого князя Максимилиана Петровича и других августейших особ. Чтобы вернуть зарвавшийся персонал к суровой действительности, в фойе между портретами Грибоедова, Шекспира и Плисова, "заведующего поворотным кругом театра в течение сорока лет", разместился портрет Нерона — императора, театрала, актера и инициатора римско-московских пожаров, переходящих в мировой.

Свое Новое время Булгаков поймал на горячем — невозможности существовать без старых мастеров, мастерства и мебельных мастерских им. Фортинбраса... Оттого в разговоре

с Пастернаком вопрос Сталина о Мандельштаме звучит почти истерически: "Но ведь он же мастер, мастер?"...

Эта зависимость "машины времени" от театрального поворотного круга позволила Булгакову апеллировать к высшей силе, которая не Бог и не Дьявол, но обоих в себе содержит. Превратив мировую культуру в высшую силу, Булгаков разыграл свое время и — обыграл его. Этого оказалось достаточно для того, чтобы роман, написанный по мотивам Х1Х-го века, стал событием ХХ-го. Даже при том, что прав один итальянский исследователь, сказавший: "Булгаков — не Манн, не Чехов, не Блок", проще говоря — не первоклассный гений. Примеры первоклассности, возможно, и спорны (нас лично останавливает Томас Манн), но сама формула: "Булгаков — не..." — бесспорна, и кого в нее подставлять — дело вкуса. В романе есть тайна, перекрывающая сюжет, достоинства и срывы, и только притяжением этой тайны объясняется неостывающая комментаторская лихорадка.

В "Мастере" находят: ритуалы масонских лож и организаций, гнозис манихейский и гнозис православный, обычаи московских коммуналок и политический быт тех лет... И все похоже. Мы, в свою очередь, рады подбросить еще одну окончательную разгадку.

Антихрист

Фридрих Ницше, "Антихрист (точнее "Антихристианин"). Опыт критики христианства"; вышел немецким изданием в 1888 году, русским — в 1907 (Оба издания, заметим, были доступны Булгакову в подлиннике).

В этом занятном сочинении, ярко рисующем непривлекательный образ мыслей его автора, наше внимание останавливают, в частности, такие подробности:

"Как жаль, что в этом (окружавшем Христа — М.К., Б.-С.) обществе не было своего Достоевского: в действительности вся история возникновения христианства больше всего годится для русского романа";

Или:

"Тот странный и больной мир, в который вводят нас Евангелия, — мир словно из русского романа";

Еще:

"Можно пожалеть, что вблизи этого интереснейшего декадента (так негодяйский философ именует Иисуса Христа — М.К., Б.-С.) не жил какой-нибудь Достоевский, то есть кто-нибудь, кто умел бы ощутить захватывающую прелесть такой смеси возвышенного, больного и детского".

Страшно вымолвить, но полоумный немец прямо называет Христа "идиотом", опираясь в своем диагнозе на одноименный роман Достоевского*{12}*.

Только теперь понятно, почему роман о Ешуа Мастер называет романом о Пилате: так Булгаков полемизирует с осатаневшим профессором, противопоставлявшим, как известно, еврейским декадентам и вырожденцам-христианам душевно здоровых и аморально цветущих антиков-греков и римлян. Изобразив мучимого совестью Пилата, Булгаков тем самым уязвил культур-психологическую утопию Ницше.

Итак, немец-профессор, он же Сатана, он же Антихрист... Достоевский... русский роман

2

Этого Булгаков Ницше не простил и ответил германскому философу с его людоедской проповедью художественно и достойно: придал Воланду черты биографического сходства в пункте, наиболее для Ницше уязвимом — болезни:

"Приближенные утверждают, что это ревматизм, — говорил Воланд..., — но я сильно подозреваю, что эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в тысяча пятьсот семьдесят первом году в Брокенских горах, на Чертовой Кафедре".

Такое место — Чертова Кафедра в Брокенских горах — действительно существует, отчего намек на профессорство ("Кафедра") и сатанизм ("Чертова") Ницше приобретает особую выразительность и достоверность.

"Идиот"... двадцать семь лет Ешуа Га-Ноцри... Все сбылось, не правда ли?.. Все, да не все: Мастер где? А все там же, у Ницше:

"Это диковинное общество, которое собралось здесь вокруг *мастера* (! — восклицание наше — М.К., Б.-С.) в деле соблазнения народа, целиком принадлежит, собственно говоря, русскому роману..."

Не знаем, как вас, друг-читатель, а нас прямо дрожь пробирает: впечатление такое, будто Ницше уже читал роман "Мастер и Маргарита"...

Фридрих Ницше! Он и только он подсказал Булгакову тему, коллизии, проблематику и даже композицию романа (роман Мастера — ведь это и есть воплощение капризного и своевольного желания Ницше увидеть рядом с основоположником христианства какого-нибудь Достоевского") .

Но вообще-то, правду сказать, мы только процентов на восемьдесят, от силы — восемьдесят четыре убеждены в том, что Булгаков читал ницшевского "Антихриста" и был им подвигнут. Мог, мог читать! Как не мочь? Лоханкинский круг чтения ("Мужчина и женщина", Фореля "Половой вопрос", Элизе Реклю "Земля и люди", издательства "Шиповник" "Чтец-декламатор", Ницше "Сочинения") был тогда в сильной моде. Он докатился и до более молодого Ильфа, о чем свидетельсвует разговор Остапа с Пашей Эмильевичем:

"Набил бы я тебе рыло, — мечтательно сообщил Остап, — только Заратустра не позволяет". (Ильф, заметим, тоже полемизирует с Ницше, но, в отличие от Булгакова, не патетически, а иронически: философия Заратустры не только позволяет, но даже усиленно рекомендует "набить рыло".)

Конечно, Ницше "Сочинения" Булгаков читал. Но знал ли указанное? Дело еще в том, что самая фантастическая из приведенных нами цитат — о мастере — взята из фрагментов к "Антихристу", извлеченных из архивов Ницше и опубликованных в... 1974 году. А мы не И.Ф.Бэлза, чтобы посмертно знакомить Булгакова с книжными новинками.

...И все же: о чем говорят все эти совпадения, наложения, наплывы и разгадки позагадочнее загадок?..

Литература и действительность

...С европейских 1880-х годов и по русский 1917-й культура с искусством в авангарде готовилась перейти в новое качество, называемое бытием. Культура собиралась одарить его накопленными богатствами и обучить своему языку и манерам, в результате чего должен был сотвориться новый социум с Новым Человеком в центре, а если постараться, — и новый космос с обновленным творцом на околице. Миф вызревающего нового мира, как и вообще все новое, испытывал сильнейшую потребность в предках и традициях и потому опирался на старые мифы Новых миров, имевших ту же задачу, но не решивших ее. Христианство, зороастризм, буддизм, магия — все пошло в ход, ибо чаемая новая эра должна была слить религию и культуру, в результате чего новое бытие освятилось бы сверху донизу и тем оправдало эгоистическую никчемность прошлой культуры. К этому стремились, этого добивались символизм и антропософия, теософия и богостроительство, футуризм и богоискательство. И Новая Эра пришла. Пришел в нее и Булгаков.

По обстоятельствам происхождения и в силу личных интересов он, кроме нескольких европейских и двух античных, в совершенстве владел языком мифа, на котором Новое непременно должно было говорить и жить. Посему на панические вопросы турбинского семейства о страшных событиях за чертой Города ("— Но кто такие? Неужели же Петлюра? Не может быть".) поручик Мышлаевский бесшабашно, но правильно отвечает: "А, черт их душу знает. Я думаю, что это местные мужички-богоносцы Достоевские!., у-у... вашу мать!". Писатель же Максудов, написавший пьесу по мотивам турбинского романа, упоенно восклицает: "Я новый,.. — я новый! Я неизбежный, я пришел! ". Откуда этот приступ мании величия? Ведь, между нами говоря, ничего такого особенно нового в пьесе, где "горит лампа.

Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют "Фауста". Вдруг "Фауст" смолкает, но начинает играть гитара", — нет. Три сестры дяди Вани какие-то...

И все-таки Максудов прав: Булгаков новый и неизбежный. По мере обживания доставшегося ему времени и пространства он создал особую романную реальность, равным образом пародирующую старый миф, обернувшийся новым миром, и новый мир, бормочущий старый миф.

Все, что находилось в пределах досягаемости этого демиургического мифа — от христианства до авангардного искусства, от цветущих лип до такого цветка зла, как Ницше — можно найти (и находят) в "Мастере и Маргарите". Ошибка кладоискателей в том, что они не увидели и не поняли единого принципа, по которому выстроен булгаковский мир. Принцип этот — пародия.

Чуден Днепр...

При всем том мы признаем очевидное и подтверждаем неоспоримое: ни скептиком, ни релятивистом Булгаков не был, к ортодоксальной версии Нового (Голгофа, искупление, воздаяние) относился серьезно. Проще говоря, у него были идеалы (нравственные) и убеждения (религиозные). И каждый раз, когда они воплощались, роман проваливался.

Мы не хотим этим сказать, что положительность и художественность несовместимы принципиально. Боже упаси!..

Но в том беда, что идеальные образы Булгаков кроил из того же театрального занавеса, что и пародийные. Оставшись без тени — московской дьяволиады, — этот идеальный свет обернулся декоративностью дурного тона, лицейским романтизмом, при том, что и Лицей-то не Царскосельский, а Нежинский... Так, словно после "Мертвых душ" Гоголь возьми и напиши "Ганца Кюхельгартена"...

Чтобы уберечь свою рукопись от огня, Булгаков продлевает конец "Эпилогом" и тем возвращает роман к его таинственному и подмигивающему началу.

У Ильфа, судя по всему, положительных идеалов не было, а потому конец "Золотого теленка" блистателен. Абсолютная замкнутость романного мира привела к тому, что даже смерть невозможна. Дважды Остапу не везет со смертью: убитый в первом романе, он оживает во втором, чтобы, дойдя до границы, вернуться обратно. Ведь если "заграница — это миф о загробной жизни", то неспособность перейти границу — это невозможность умереть.

Первая смерть Остапа описывается так: "Гроссмейстер О.Бендер спал вечным сном в розовом особняке на Сивцевом Вражке".

Недалеко от Сивцева Вражка, в другом арбатском переулке, заснул вечным сном другой Мастер, чтобы получить в награду "вечный дом" с венецианским окном и вьющимся виноградом до самой крыши. О том же мечтал Остап, представляя "легкую безалаберную жизнь на берегу теплого океана, в воображаемом городе детства, среди балконных пальм и фикусов...".

Чего не достиг Остап, то удалось Мастеру, если заграница — это загробная жизнь, то и загробная жизнь — заграница, а смерть — эмиграция. Иными словами, Мастер добился именно того, о чем Булгаков просил советское правительство, — выезда за границу. Смерть персонажа обеспечила бессмертие автора, прорвав замкнутое время "Мастера и Маргариты". С замкнутым временем ильфопетровского романа этого не случилось. Почему? — А потому, что исходные мифы были

разные.

Булгаков, опираясь на евангельское чудо и счастливое детство, сделал ставку на бессмертие, Ильф, возможно, из-за отсутствия сантиментов к своему детству, построил мир на вечной смерти.

Подобно "Мастеру и Маргарите", "Золотой теленок" тоже содержит роман в романе — это Рассказ Остапа Бендера о Вечном жиде. Точно так же, как Ешуа Га-Ноцри — двойник

Мастера, Вечный жид -двойник Остапа. До начала роковых событий, изложенных в "Рассказе", Вечный жид проживал в *Рио-де-Жанейро —* хрустальной мечте Останова детства и, более того, разгуливал там под пальмами *в белых штанах,* тех самых, которые были для Великого Комбинатора символом счастья. Вечный жид перешел *румынскую границу,* но не отсюда — туда, как пытался Остап, а оттуда - сюда, то есть пришел из загробной жизни. Далее: ему поручили передать подарок (контрабандный, как и товар, отобранный у незадачливого Остапа румынскими стражниками); поручение же это дала ему "одна кишиневская дама", в чем вечный старик, не имей он дырявой памяти, сразу должен был увидеть дурное предзнаменование: в мировой истории город Кишинев прославлен только еврейскими погромами. Подарок сей скиталец собирался вручить "киевским родственникам", что вызывает в памяти как киевского дядю Берлиоза, так и соответствующий эпизод из "Белой гвардии" с участием тех же петлюровцев, которые порубали Вечного жида. Петлюровцы продолжают начатое в Кишиневе мероприятие по переселению евреев в вечность (возможно, именно в память об этом событии Остап носил фуражку с гербом города Киева)...

Вообще "Рассказ о Вечном жиде" — это конспект обоих ильфопетровских романов: "пошлый старик", который "шатался по всему миру, не прописываясь в гостиницах и надоедая гражданам своими жалобами", — вылитый "человек без паспорта", М.С.Паниковский; географические маршруты Вечного жида — перечень романных ходов и, одновременно, культурно-исторический комментарий.

Так, заседание, на котором Вечный жид присутствовал, а "Колумбу не удалось отчитаться в авансовых суммах, отпущенных на открытие Америки", — возвращает нас к театру "Колумб" и его первопроходческому пафосу; расположившийся же рядом с заседанием пожар Рима — его Жид "видел еще совсем молодым человеком" — напоминает об апокалиптическом пожаре "Колумба" и мировом — Вороньей слободки. Индия, где непоседливый старец "прожил лет полтораста" и "необыкновенно поражал йогов своей живучестью и сварливым характером", — связана сразу с двумя значительнейшими духовными событиями в жизни Остапа: поисками смысла жизни на Востоке, то есть в номере "Гранд-отеля", где остановился индийский гость, и поисками личного счастья в Черноморске (роман с Зосей Синицкой).

Кроссворд

...Автор для персонажа, как судьба для человека: что пожелает, то и сделает, захочет — осиротит, не захочет — подбросит кучу родственников, хочет — женит, расхочет — разведет... Бессильные перед судьбой, мы отыгрываемся на авторах, с пристрастием допрошая, почему именно этими, а не другими анкетными данными они снабдили своих персонажей? Почему, например, Зося Синицкая не дочка, а внучка, и почему дедушка ее — ребусник?

Из дедушкиных творческих достижений авторы особо отметили шараду на модное слово "Индустриализация", которое Синицкий привычно разделил на шарадные части "Индус. Три. Али. За", а потом ловко зарифмовал:

Мой первый слог сидит в *чалме,*
Он на Востоке быть обязан.
Второй же слог известен мне,
Он с цифрою как будто связан..."

Оба слога нам давно и хорошо известны — это переведенная в поэтический ряд афиша, извещавшая о приезде знаменитого бомбейского йога Иоканаана Марусидзе.

Бомбейский йог — искомый слог в чалме, а поскольку Иоканаана Марусидзе мы разоблачили как факирское триединство Крестителя, Спасителя и девы Марии, второй слог — цифра "три" — есть ничто иное как пресвятая Троица. Что речь действительно идет о теургии, а не о какой-нибудь там пятилетке в три года, доказывает вторая строфа:

В чалме сидит и третий слог,
Живет он тоже на Востоке,
Четвертый слог поможет бог
Узнать, что это есть предлог.

Попросту говоря, весь эпизод со старым ребусником для авторов (Ильфа и Петрова) есть предлог щелкнуть и крепко щелкнуть антропософию по ее бледному *вездесующему* носу. Антропософский шарж исполнен в антропософском стиле — превращение любой наличной действительности в ребус, шараду, шарадоид, логогриф и загадочную картинку, подброшенную из высших сфер потусторонними интриганами. А что наличная действительность разумна, демонстрирует алгеброид, "в котором, путем очень сложного умножения и деления, доказывается преимущество советской власти перед всеми другими властями" (ср. арию индийского гостя — "Марш Буденного"). Что же до слова "Теплофикация", уяснением тайной символики которого гордился старый ребусник ("А третий слог, досуг имея, узнает всяк фамилию еврея"), — оно дорого нам связью не только с "индустриализацией", но и с мистической сутью самого Остапа Бендер-бея как "истребителя и теплотехника", то есть адожителя и Сатаны.

В качестве косвенного доказательства сказанного предъявляем название одного из самых популярных оккультно-антропософских журналов 10-х годов: "Ребус"; в качестве прямого — портрет Синицкого: "У Синицкого была наружность гнома. Таких гномов обычно изображали маляры на вывесках зонтичных магазинов. Вывесочные гномы стоят в красных колпаках и дружелюбно подмигивают прохожим, как бы приглашая их поскорее купить шелковый зонтик или трость с серебряным набалдашником в виде собачьей головы"

(ср. портрет Воланда: "...под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя") .

И еще один знак того, что ребусник пришел Оттуда

— его сходство с Вечным Жидом: у того и у другого бороды одной цветовой гаммы — желтоватая у Синицкого, зеленая у Вечного Жида — и такие длинные, что один свешивает ее под стол в корзину для бумаг, другой — в Днепр...

Займемся внучкой. Единственно в ней для нас интересное — имя. Женские имена в романах Ильфа и Петрова, как правило, просты по звучанию и не головоломны по смыслу: Эллочка Щукина (соревнование меж именем и фамилией, как между самой Эллочкой и дочерью Вандербильта) ; Фима Собак (смешно); Елена Станиславовна Боур (с оттенком заграничного шика); Лиза (тургеневское) ; генеральская Варвара; Грицацуеву и вовсе зовут "мадам"... Не будь дедушки, мы и на Зосю не обратили бы внимания.

Спрашиваем у знакомых: почему Зося — Зося? Отвечают: — ясное дело — полька. — Откуда, — спрашиваем,

— известно, что полька?

— Из текста, — отвечают.

Поясняем: в тексте о том, что семейство Синицких польское, и слова нет.

— Как нет? — говорят, — а Зося?..

Стало быть, Зося потому Зося, что полька, и потому полька, что Зося. Хорошенькое дело!..

А меж тем, Зося действительно польское имя, уменьшительное от Зофья, по-русски — Софья, из греческого "София", что означает "мудрость", а в религиозно-философской мифологии Вл.Соловьева София приравнена Вечной женственности, объясняющей Зосину миловидность. В языке Серебряного века "София" такое же бытовое слово, как "Она", "Логос" или там "Бездна".

В сочетании с дедом-антропософом Зося-Зофья-София полномочно представляет черноморское отделение петербургской культуры.

Соприкоснувшись, однако, с родной ей морской стихией, Зося-София вернулась к своим эллинским истокам — вышла замуж за гражданина Перикла Фемиди. Характерно, что знаменитые свои слова — "Мне тридцать три года. Возраст — Иисуса Христа. А что я сделал

до сих пор? Учения я не создал...", — Остап произносит в своем последнем разговоре с Зосей, когда она уже Синицкая-Фемиди... Встреча с Вечно женственной премудростью окончилась так же плачевно, как с мудростью в чалме... Оставались только белые штаны, купленные по случаю Вечным Жидом в Палестине, то есть — земля предков, проще говоря, — румынская граница. Но на горизонте зловеще маячит гоголевский Днепр, в который Вечный Жид "свешивает неопрятную зеленую бороду", — и тут к нему подходит потомок Остапа Бульбы.

Пятое доказательство

...В сущности до самой смерти романы шли рядом, и не только в таких крупных переживаниях, как Люцифер, Христос, Достоевский, но и в повседневном романном обиходе. Например, действие обоих романов начинается в аллее — сквера на Патриарших прудах в "Мастере" и Бульвара Молодых Дарований в "Золотом теленке". В обоих романах возникает проблема с пивом, поскольку в "Мастере" его "привезут только к вечеру", а в "Теленке" — "отпускается только членам профсоюза", из-за чего одна парочка — Берлиоз и Бездомный — удовлетворяются желтой абрикосовой, а вторая — Бендер и Балаганов — лиловым квасом. От подпольного миллионера *Корейко* кандидат химических наук *Ветчткевич,* задержанный на короткое время в эпилоге "Мастера", отличается только способом приготовления ("химичил" и Корейко в бытность свою завартелью "Реактив", продукция которой по вкусу и цвету напоминала воду, каковой и являлась в действительности). Тема увода или отъема валюты одинаково задевает и миллионера-подпольщика и председателя жилтоварищества Никанора Ивановича Босого. Гражданина Босого, как известно, попутала нечистая сила. А почему Корейко в момент изъятия миллиона вдруг "прошибло погребной сыростью"? Впечатление от "Скупого рыцаря" в исполнении артиста Куролесова или воспоминание о страшной ночи финдиректора "Варьете" Римского, в окно кабинета которого, вместе с вампиршей Геллой, "ворвался запах погреба"?..

И не проливают ли свет на бендеровский сценарий с загадочнейшим названием "Шея" отрезанные и оторванные головы Берлиоза и Бенгальского?

А если вспомнить, что сценарий был принят Черноморской кинофабрикой, и что это за кинофабрика?.. А принудительное пение? В Зрелищной комиссии поют "Славное море, священный Байкал...", а пассажиров литерного поезда ожидает "Вниз по матушке Волге..." ("— Мы не будем петь. — Запоете, голубчики. Это неизбежно. Уж мне известно. — Не будем петь. — Будете"). И разве не удивительно, что в обоих романах появление иностранцев заставляет обсуждать метафизические проблемы?

— "Слушайте, Гейнрих, почему вы так хорошо говорите по-русски?"

"Вы по-русски здорово говорите, — заметил Бездомный"

"— И на это вы можете представить доказательства в течение двух дней? — возопил Гейнрих.

— Хоть сейчас, — любезно ответил Остап. — Если общество позволит, я расскажу о том, что произошло с так называемым Вечным Жидом".

"— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — начал Берлиоз.

— И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем...".

Конец романов — это подведение итогов и сведение счетов:

"— Ну что же, — обратился к нему Воланд с высоты своего коня, — все счета оплачены? Прощание свершилось?

— Да, свершилось, — ответил мастер и, успокоившись, поглядел в лицо Воланду прямо и смело".

"Остап обернулся к советской стороне и, протянув в тающую мглу котиковую руку, промолвил: "Все надо делать по форме. Форма номер *пять* — прощание с родиной. Ну что

ж, адье, великая страна".

В одном романе дьяволиада естественно (фабульно) завершается Воландом, в другом — символической меткой жанра: числом "5".

Дьяволиада в "Золотом теленке" выдержана до конца, что позволяет разгадать одну из последних загадок романа: Киев. Нет, не тем он славен, что в огороде бузина, а в Киеве берлиозовский дядя, не тем, что был этот Город Булгакову родным, а Остап в образе Вечного Жида претерпел там мученическую кончину. Главное, что Киев — город Виев. И для Булгакова, и для Ильфа с Петровым Гоголь не исчерпался миргородской лужей и чичиковской бричкой (сатира), но был Гоголь первым, кто пустил нечистую силу гулять по русской литературе. Связав берлиозовского дядю с квартирным вопросом, столкнув нос к носу с Воландом и его компанией, а затем скорым поездом отправив обратно в Киев — вотчину Вия и "Страшной мести", Булгаков закрыл гоголевский период русской литературы не по указке классической критики (социальное разоблачение), а на той именно странице, с которой Гоголь начинался, — на Диканьке.

Роман трех романов

...Когда-то, где-то, в мире ином, дали двум людям прочитать одну и ту же книгу и приказали запомнить. И они запомнили, но, очнувшись в другом мире и иными, в сущности, людьми, одно и то же припомнили по-разному. И записали по-разному, но одно и то же. Этим "одним и тем же" был тот мир — мир старой культуры.

Новый мир, лишенный старой культуры и населенный древними мифами, расстилался перед ними пустыней и требовал дорожного строительства. Чтобы вывернуть самоуверенное новое древней подкладкой вверх, Булгаков и Ильф с Петровым создают тотальный литературный миф, включая в него и те древнейшие священные тексты, от которых старая культура начинала, а новая жизнь отворачивалась, но, отворачиваясь, вызвала из небытия себе на голову и напросилась на аналогии, которых избегала и не хотела. Пародия и гротеск в их романах оказались не литературными приемами в ряду других, не знаками авторского отношения к миру, но сущностью самого мира.

По утверждению Мандельштама, европейский роман XIX века ориентировался на судьбу Наполеона, то есть на персонаж, жизнь которого начинается с биографии, переходит в историю, а оттуда — в миф. Новый роман должен был исходить из героя, который начинает с мифа, творит историю и заканчивает "Краткой биографией".

Перед лицом Нового Романа, который наши авторы и только они создали, вопрос: принимали или не принимали Булгаков и Ильф с Петровым советскую власть, а если принимали, то насколько? — ленив и не любопытен. Что-то от сменовеховских утопий в мировоззрении Булгакова несомненно присутствовало, как вне сомнений политический конформизм Ильфа и Петрова. Художественные провалы, или, говоря ильфопет-ровским языком, "отыгрыши", идеологического происхождения случаются в "Золотом теленке" (к примеру, вся публицистическая туфта турксибских глав). Но так же, как срывы в романтическую риторику Булгаков искупил дьявольской пародией, так и авторы "Теленка" разыгрывают над провалом воздушный аттракцион "Торжественный комплект" ("Незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей"):

Цветет урюк под грохот дней,
Дрожит зарей кишлак,
А средь арыков и *аллей*
Идет гулять *ишак.*

Пожалуй, именно характер и конструкция этой подпорки точнее всего указывают на принцип устроения ильфопетровской реальности: действительность оценивается не сама по себе, а как возможное ее описание, проще говоря, — литература. Основные темы и жанры "Торжественного комплекта" — такой же словарь тем и символов романа, как "Рассказ о

Вечном жиде" — его конспект: из существительных — "прошлое", "жизнь", "Ваал", "вал"; "исторический", "последний" — прилагательные; "из прочих частей речи" — "девятый (вал)", "двенадцатый", "передовая статья — "Девятый вал" ", "художественное стихотворение — "Тринадцатый Ваал"...

И Булгаков, и Ильф с Петровым одинаково видели, что новая жизнь есть результат самоликвидации культуры и потому может быть описана (отображена) языком погибшей культуры.

Ключ к языку и "Мастера", и "Золотого теленка" — апокрифы русского Серебряного Века: Новая Жизнь, Новое Время, Учитель, Вождь с постоянным эпитетом "Великий". В старой литературе этот эпитет находился в обращении как раз у автора романа "Бесы" и тоже в жанрах апокрифических: "Житие Великого грешника", "Легенда о Великом Инквизиторе". Выращенный из обоих Великих, Великий Комбинатор командует парадом русской литературы.

По трем романам, как по трем мостам, литературный трамвай должен был прогреметь на пробеге из русской литературы в советскую, с образом Сталина, закутанного в аллюзии и анекдот, в качестве пассажира.

Но на последней жанровой остановке это грандиозное зрелище требовало уже не салонной литературной кадрили (по Ф.М.Достоевскому), но опоры на иные, более народно-массовые мероприятия. И здесь вкусы разошлись: Булгаков предпочел варьете, Ильф с Петровым — цирк.

Роман-варьете с конферансом и роман-цирк с репризами и стали искомым воплощением старой дьяволиады. Эти подзаголовки — уточнения жанра Фаустианы и двух Заветов, вынесенных в заглавие. Сочетание конферанса и репризы с притчей и поучением обеспечило трем романам цитатную расхожесть, достигнутую до них в русской культуре лишь "Горем от ума".

...Что-то невнятно-неприятное происходит, какая-то хмурь и гарь повисла опять над литературой, какие-то новые учебники пишутся по диагонали, вдоль и поперек текстов. Появляются какие-то новые строгие граждане, отрицающие вольную игру слова и словом в текущий реконструктивный период религиозного, нравственного и прочего национального возрождения.

"— Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, — говорят они, — мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться.

Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, и он с утра будет играть на трубе псалмы, считая, что именно таким образом можно построить новый мир не по лжи.

И вот на Булгакова напускают гнозис, каббалу, святцы, историю тайных сект за отчетный период в 2000 лет, а Ильфа с Петровым присуждают к гражданской казни через обличение и забвение.

И так все это жутко получается, что гениальность ушедших авторов дозволено определять тем, насколько они в свое время дотягивали до уровня нынешнего среднего читательского сознания.

Но будем честны: если держаться иерархии церковных ценностей, — Булгаков создал нечто значительно меньшее, чем Откровение, а если держаться жанровой номенклатуры, — Ильф с Петровым оставили нечто значительно большее, чем укрупненный фельетон...

А просто, есть то, что есть: три романа. Первоклассная литература, которая, как ей и положено, гуляет в стороне от своих невеселых подруг — религии и мистики.